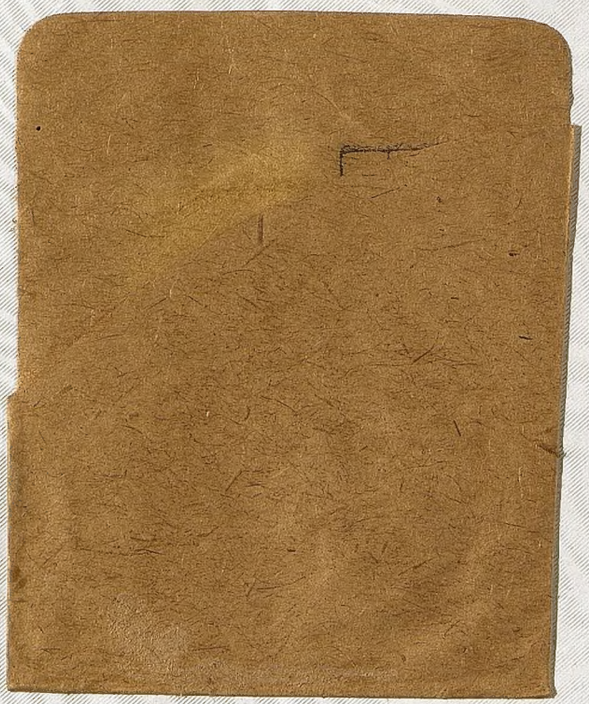
Августѣйшему Почетному Члену
Перваго Съѣзда Русскихъ Художниковъ и Любителей Художествъ
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЫСОЧЕСТВУ
ВЕЛИКОЙ КНЯГИНѢ
ЕЛИЗАВЕТѢ ѲЕОДОРОВНѢ

ТРУДЫ СЪѢЗДА

1



1994 r.

Sb 367

Sb 367

РЭ
Т-782

Московское Общество Любителей Художествъ

ТРУДЫ

ПЕРВАГО СЪѢЗДА

РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ и ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЪ,

СОЗВАННАГО

по поводу дарованія галлереи П. и С. ТРЕТЬЯКОВЫХЪ городу Москвѣ.

14898

БИБЛИОТЕКА НИИ театра музыки и кинематографии

Государственный Институт Истории Искусств. БИБЛИОТЕКА

МОСКВА.
Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименовская ул., соб. домъ.
1900.

Инв. № 15649

СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Предисловіе II

Организація перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ, его открытіе и художественный праздникъ:

I. (Засѣданія Комитета и особо избранной Комиссіи Общества любителей художествъ. Положеніе о Съѣздѣ). IV

II. (Засѣданія Предварительнаго Комитета) VI

III. (Открытіе Съѣзда. Депутаціи и привѣтствія) XII

IV. (Художественный праздникъ) XX

Труды Съѣзда (доклады и пренія по ихъ поводу):

I. Засѣданіе Съѣзда 24 апрѣля:

Устройство музея античнаго искусства при Императорскомъ Московскомъ университетѣ, докладъ И. В. Цвѣтаева 1

О значеніи гравюры въ сферѣ искусства, докладъ Н. В. Баснина 8

Правда, манера и манерность въ живописи, докладъ В. М. Михеева 16

II. Засѣданіе 25 апрѣля:

О правахъ авторскихъ, докладъ В. Д. Спасовича 26

О подражаніи природѣ живописью, докладъ Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго 36

О правахъ и положеніи дѣтей художниковъ, докладъ А. С. Егорнова 45

III. Засѣданіе 26 апрѣля:

О типахъ Христа во времена начала христіанства и въ эпоху Возрожденія, докладъ Д. В. Айналова (содержаніе доклада) 50

О мѣрахъ поднятія искусства гравированія въ Россіи, докладъ С. С. Шайкевича 53

О началѣ искусства, докладъ В. М. Михайловскаго 61

О современныхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ въ области старинной живописи, докладъ П. В. Делярова (программа) 65

IV. Засѣданіе 28 апрѣля (утро):

Леонъ-Баттиста Альберти и его отношеніе къ наукѣ и искусству, докладъ М. С. Корелина 67

Нѣсколько замѣтокъ о натурализмѣ въ искусствѣ, докладъ В. А. Гольцева . . 76

О роли любителей въ дѣлѣ искусства, докладъ А. А. Киселева 85

Стр.

Письмо г. Урусова объ образцовой мастерской (содержаніе) 92

Историческій обзоръ направленій въ русской живописи, въ связи съ направленіями въ литературѣ, докладъ А. П. Новицкаго 93

V. Засѣданіе 28 апрѣля (вечеръ):

По поводу художественнаго образованія въ Россіи, докладъ В. К. Штембера . 100

Объемъ и методъ преподаванія анатоміи человѣка въ художественныхъ школахъ, докладъ Д. Н. Зернова 110

О мѣрахъ къ развитію чувства колорита, докладъ Н. В. Досѣкина (содержаніе) . 117

О нѣкоторыхъ мѣрахъ къ распространенію художественнаго образованія въ народѣ, предложеніе С. А. Коровина 120

VI. Засѣданіе 29 апрѣля (утро):

О современномъ состояніи вопроса о матеріальной долговѣчности картинъ, докладъ Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго 122

О значеніи тенденціозныхъ произведеній, докладъ В. Е. Гіацинтова (содержаніе) 130

О ненормальности устройства современныхъ выставокъ и проектъ новой организаціи, докладъ П. А. Нилуса 136

О Распятіи въ искусствѣ, докладъ Е. К. Рѣдина (содержаніе) 144

VII. Засѣданіе 30 апрѣля:

О нѣкоторыхъ новыхъ направленіяхъ въ наукѣ объ искусствахъ, докладъ П. П. Викторова 145

О Радищевскомъ музеѣ, докладъ С. С. Голоушева 152

О провинціальныхъ музеяхъ, докладъ А. Л. Куща (содержаніе) 156

О художественномъ образованіи въ среднеучебныхъ заведеніяхъ, докладъ В. А. Гринмута (содержаніе) 157

Объ искусствѣ и любителяхъ, рѣчь Н. Н. Ге . . . . . —

Охрана предметовъ древне-русскаго художественнаго творчества, докладъ А. А. Корелина 161

О декоративной живописи, докладъ М. И. Бочарова (содержаніе) 167

VIII Засѣданія секціи преподавателей рисованія:

I. Засѣданіе 26 апрѣля (вечеръ):

Объ обученіи рисованію, сообщеніе Д. М. Струкова 169

О мѣрахъ къ развитію искусства въ Россіи, сообщеніе А. С. Чиненова . . . 170

II. Засѣданіе 29 апрѣля (вечеръ):

О нѣкоторыхъ способахъ распространенія понятій объ искусствахъ въ Россіи, докладъ П. В. Нейскаго 187

IX. Засѣданіе 30 апрѣля (вечеръ):

Рисованіе въ начальной школѣ, докладъ В. М. Михеева 190

Объ обученіи рисованію, сообщеніе Н. В. Розанова 195

Опытъ новаго пріема для занятій съ малолѣтними, докладъ В. П. Овсянникова (содержаніе) 197

Задачи русскихъ художниковъ по отношенію къ народнымъ картинкамъ, докладъ П. И. Бирюкова 198

О роли фотографіи и другихъ прикладныхъ искусствъ при гравированіи, докладъ Е. Ф. Вишневскаго 202

Стр.

X. Закрытіе Съѣзда.
Отчетъ о занятіяхъ Съѣзда 211
Постановленія Съѣзда 213
Рѣчь К. М. Быковскаго 216
Рѣчь Н. Н. Ге 218

Приложенія:
1. Вопросы, разосланные Предварительнымъ Комитетомъ преподавателямъ рисованія, таблицы отвѣтовъ и отвѣты 223
2. Личный составъ Съѣзда 249
3. Каталогъ выставки художественныхъ произведеній при Съѣздѣ 257
4. Обѣдъ членовъ Съѣзда 265
Примѣчаніе 267

Издавая въ свѣтъ Труды Перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ, Московское Общество любителей художествъ руководилось желаніемъ представить результаты работъ Съѣзда вниманію всѣхъ лицъ, заинтересованныхъ судьбами русскаго искусства.

Быть можетъ, многое, высказанное и намѣченное на Съѣздѣ теоретически, а также и предположенное къ практическому осуществленію, имѣло не только временное мимолетное значеніе и, во всякомъ случаѣ, заслуживаетъ того, чтобъ о немъ такъ или иначе напомнить. Помимо этого, собраніе въ одномъ общемъ сводѣ всего, что было сдѣлано Съѣздомъ въ его засѣданіяхъ, можетъ имѣть интересъ, какъ цѣльная картина опыта живого обмѣна мыслей, сдѣланнаго впервые для разрѣшенія теоретическихъ и практическихъ задачъ художественной дѣятельности, художественнаго образованія и вообще эстетическихъ вопросовъ. Наконецъ, какъ собраніе плодовъ этого опыта, предлагаемое изданіе можетъ послужить примѣромъ и указаніемъ для дальнѣйшихъ шаговъ по пути, намѣченному созывомъ перваго художественнаго Съѣзда.

Привѣтствія и доклады, переданныя бюро Съѣзда Комитету Московскаго Общества любителей художествъ, протоколы засѣданій этого Общества, стенографическій отчетъ Съѣзда и другіе документы послужили матеріаломъ этого изданія. Редактировано оно, по порученію Московскаго Общества любителей художествъ, членомъ Комитета Общества В. М. Михеевымъ.

Возможность же его осуществленія, въ значительной степени, зависѣла отъ содѣйствія, оказаннаго Кузьмой Терентьевичемъ Солдатенковымъ, постояннымъ членомъ Общества, которому оно и приноситъ свою глубокую благодарность.

Организація Перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ, его открытіе и художественный праздникъ.

I.

11-го апрѣля 1893 года, въ помѣщеніи Московскаго Общества любителей художествъ, происходило экстренное общее собраніе Общества подъ предсѣдательствомъ К. М. Быковскаго, въ присутствіи членовъ Комитета: Я. Ѳ. Гартунга, Н. В. Баснина, А. Н. Маклакова, С. С. Голоушева, В. Д. Полѣнова, И. И. Левитана, А. Е. Архипова, секретаря В. В. Переплетчикова и членовъ Общества.

На этомъ собраніи обсуждался вопросъ о достойномъ чествованіи передачи въ собственность города Москвы Третьяковской картинной галлереи. Событіе это по своему художественному значенію не только для Москвы, но и для всей Россіи столь важно, что встрѣтить его осуществленіе первымъ собраніемъ художниковъ и любителей искусства было вполнѣ естественно.

Было постановлено: 1) поднести отъ Общества адресъ П. М. Третьякову; 2) *ходатайствовать о разрѣшеніи созвать первый имени П. М. Третьякова Съѣздъ художниковъ и любителей художествъ.*

Подробная разработка этихъ постановленій общаго собранія поручена особо избранной Коммиссіи при участіи наличныхъ членовъ Комитета Общества. Въ составъ Коммиссіи избраны: В. Е. Маковскій, С. К. Говоровъ, А. А. Киселевъ, И. Е. Цвѣтковъ и Н. А. Касаткинъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ единогласно постановлено выразить вдовѣ С. М. Третьякова чувства глубокой признательности по поводу пожертвованія г. Москвѣ ея покойнымъ супругомъ художественной коллекціи.

Эта выписка изъ протокола экстреннаго общаго собранія Общества любителей художествъ открываетъ передъ нами первую страницу исторіи перваго всероссійскаго художественнаго Съѣзда.

12 апрѣля, предсѣдателемъ Общества К. М. Быковскимъ было созвано собраніе членовъ Комитета и Коммиссіи, избранной наканунѣ. Въ протоколѣ этого засѣданія мы находимъ, между прочимъ, слѣдующее:

Засѣданіе Коммиссіи и членовъ Комитета, подъ предсѣдательствомъ К. М. Быковскаго, происходило въ присутствіи членовъ Коммиссіи: В. Е. Маковскаго, И. Е. Цвѣткова, А. А. Киселева, С. К. Говорова, Н. А. Касаткина, членовъ Комитета: А. Н. Маклакова, С. С. Голоушева, С. Т. Морозова, П. Д. Боткина, Г. Ѳ. Ярцева, В. Д. Полѣнова, А. Е. Архипова и секретаря В. В. Переплетчикова.

Для составленія редакціи адреса П. М. Третьякову были избраны: А. А. Киселевъ, С. К. Говоровъ и И. Е. Цвѣтковъ.

Коммиссія постановила ходатайствовать о правительственномъ разрѣшеніи всероссійскаго художественнаго Съѣзда.

Для выработки основаній и положеній Съѣзда избраны были: С. К. Говоровъ, К. М. Быковскій, А. Н. Маклаковъ, причемъ рѣшено было пригласить къ участію въ засѣданіяхъ Коммиссіи члена Общества А. Е. Носа съ правомъ совѣщательнаго голоса.

Далѣе, этому же вопросу были посвящены еще два экстренныхъ засѣданія, на которыхъ были разработаны главныя подробности мѣръ подготовительныхъ къ осуществленію Съѣзда. Въ засѣданіи 20-го мая 1893 года, подъ предсѣдательствомъ К. М. Быковскаго, въ присутствіи членовъ Комитета: В. Д. Полѣнова, В. Е. Маковскаго, А. Н. Маклакова и за секретаря А. А. Киселева прочитанъ былъ выработанный проектъ положенія художественнаго Съѣзда, по обсужденіи котораго собраніе постановило утвердить представленный Коммиссіей проектъ и ходатайствовать черезъ Его Императорское Высочество Великаго Князя Сергія Александровича относительно утвержденія этого проекта.

Положеніе о первомъ Съѣздѣ русскихъ художниковъ и любителей художествъ въ Москвѣ въ 1894 году содержало слѣдующіе пункты:

1. Съ цѣлью сближенія русскихъ художниковъ и любителей художествъ, совмѣстнаго обсужденія общихъ и спеціальныхъ вопросовъ и возможно большаго распространенія между художниками и любителями художественныхъ познаній, созывается въ Москвѣ, при Московскомъ Обществѣ любителей художествъ, первый Съѣздъ, въ память открытія городской Третьяковской галлереи.

2. Съѣздъ открывается 23 апрѣля 1894 года.

3. Всѣ подготовительныя работы для Съѣзда возлагаются на Московское Общество любителей художествъ, которое избираетъ предварительный Комитетъ Съѣзда.

4. За день до открытія Съѣзда открываетъ свои дѣйствія Совѣтъ Съѣзда.

5. Совѣтъ Съѣзда составляютъ члены предварительнаго Комитета, прибывшіе на Съѣздъ депутаты отъ обществъ и учрежденій и лица, приглашенныя Комитетомъ.

6. Членами Съѣзда признаются всѣ лица, изъявившія желаніе принять участіе въ занятіяхъ Съѣзда и заплатившія 5 рублей. Этимъ лицамъ выдается членскій билетъ и особый знакъ, который предоставляетъ право посѣщать засѣданія Съѣзда и принимать участіе въ оныхъ. Совѣту предоставляется право выдавать почетные и безплатные билеты.

7. Записываться въ члены Съѣзда, внести установленную плату и получить билетъ желающіе могутъ заблаговременно въ Московскомъ Обществѣ любителей художествъ.

8. Съѣздъ раздѣляется на пять отдѣловъ:

I. Эстетика и исторія искусствъ.

II. Художественное образованіе.

III. Вопросы о мѣрахъ къ развитію искусствъ въ Россіи (общества, выставки, музеи и проч.).

IV. Вопросы техники и наукъ въ приложеніи къ искусству.

V. Вопросы общіе (художественная собственность, вопросы о мѣрахъ къ обезпеченію художниковъ).

9. При Съѣздѣ предполагается устроить художественную выставку.

10. Предсѣдатель Съѣзда избирается Совѣтомъ Съѣзда.

11. Совѣтъ Съѣзда завѣдуетъ всею хозяйственною частью и всѣмъ внутреннимъ и внѣшнимъ распорядкомъ Съѣзда.

12. Засѣданія Съѣзда могутъ быть общія и по отдѣленіямъ.

13. Въ секретари Съѣзда приглашаются заблаговременно Совѣтомъ нѣсколько лицъ изъ членовъ Съѣзда.

14. Почетные предсѣдатели собраній отдѣленій избираются Совѣтомъ на каждое засѣданіе отдѣленій.

15. Программа каждаго засѣданія, какъ общихъ засѣданій, такъ и отдѣленій, опредѣляется заблаговременно на каждый разъ Совѣтомъ Съѣзда.

16. На время продолженія Съѣзда печатается дневникъ Съѣзда.

17. На засѣданіяхъ допускаются какъ словесныя, такъ и письменныя сообщенія, но ни одинъ членъ не вправѣ говорить или читать болѣе получаса. Съ разрѣшенія собранія предсѣдателю предоставляется право продлить этотъ срокъ.

18. Изслѣдованія и сообщенія, присланныя на Съѣздъ, по разсмотрѣніи Совѣтомъ, докладываются кѣмъ-либо изъ членовъ въ одномъ изъ засѣданій Съѣзда.

19. Каждый членъ Съѣзда при входѣ въ засѣданіе долженъ предъявить свой членскій билетъ и знакъ.

20. Для печатанія трудовъ Съѣзда избирается Совѣтомъ особый редакціонный Комитетъ, который, въ случаѣ надобности, приглашаетъ къ участію въ работахъ спеціалистовъ.

5-го декабря того же года экстренное Общее Собраніе, въ присутствіи члена Комитета И. И. Левитана, секретаря В. В. Переплетчикова и членовъ, выслушало, прочитанное предсѣдателемъ Общества, увѣдомленіе московскаго оберъ-полицеймейстера о томъ, что Государь Императоръ по всеподданнѣйшему докладу ходатайства Общества въ 11-й день ноября Высочайше повелѣть соизволилъ разрѣшить открытіе при Обществѣ въ 1894 году перваго Съѣзда художниковъ и любителей художествъ.

Въ виду этого собраніе постановило ходатайствовать передъ Его Императорскимъ Высочествомъ Великимъ Княземъ Сергіемъ Александровичемъ о разрѣшеніи назначить открытіе Съѣзда на 23 апрѣля 1894 года.

Въ заключеніе собраніе приступило къ избранію членовъ Предварительнаго Комитета Съѣзда. Предсѣдатель Общества, сообразно §§ 4 и 24 Устава Общества, былъ избранъ предсѣдателемъ Предварительнаго Комитета Съѣзда. Въ члены же Предварительнаго Комитета Съѣзда были избраны большинствомъ голосовъ слѣдующія 15 лицъ: В. Е. Маковскій, графиня П. С. Уварова, К. Т. Солдатенковъ, Ѳ. А Куманинъ, В. К. Трутовскій, С. К. Говоровъ, князь А. И. Урусовъ, К. А. Савицкій, С. И. Мамонтовъ, В. Д. Полѣновъ, Н. С. Мосоловъ, Г. А. Рачинскій, П. Д. Боткинъ, Д. В. Грушецкій и С. С. Шайкевичъ. Кандидатами къ нимъ: А. Е. Носъ Л. М. Жемчужниковъ, А. Н. Маклаковъ и А. А. Киселевъ.

II.

Коммиссія, названная Предварительнымъ Комитетомъ, имѣла 13 засѣданій съ 12 декабря по 18 апрѣля.

На первомъ засѣданіи былъ избранъ секретаремъ Предварительнаго Комитета Д. В. Грушецкій.

К. Т. Солдатенковъ и Н. С. Мосоловъ, по личнымъ обстоятельствамъ, отказались отъ обязанностей членовъ этого комитета и званіе членовъ перешло по большинству голосовъ къ кандитатамъ А. Е. Носу и А. Н. Маклакову. Послѣдній, получивъ одинаковое число голосовъ съ Л. М. Жемчужниковымъ, былъ подвергнутъ жребію. Затѣмъ, ознакомившись съ Положеніемъ о Съѣздѣ, по иниціативѣ К. М. Быковскаго, Комитетъ прежде всего озаботился облегченіемъ условій проѣзда и жизни въ Москвѣ для иногородныхъ членовъ Съѣзда. Членъ Комитета В. К. Трутовскій заявилъ при этомъ, что прецедентомъ въ этомъ случаѣ служатъ IX Археологическій съѣздъ въ Вильнѣ и Международный Конгрессъ въ августѣ 1892 года, въ Москвѣ. Тогда была предоставлена членамъ скидка 50 процентовъ съ тарифа по проѣзду ихъ и по провозу экспонатовъ по желѣзнымъ дорогамъ, Комитетъ постановилъ исходатайствовать такую же льготу и членамъ Съѣзда р. х. и л. х. Причемъ, по справедливому указанію В. К. Трутовскаго, эта льгота должна быть исходатайствована не только во время съѣзда, но и на нѣкоторое время до и послѣ него, какъ это и было на указанныхъ имъ Съѣздѣ и Конгрессѣ. Затѣмъ возникъ вопросъ объ устройствѣ выставки художественныхъ произведеній во время Съѣзда. Комитету,—говоритъ протоколъ 1-го засѣданія,—предложено было рѣшеніе слѣдующихъ вопросовъ: 1) устраивать ли выставку художественныхъ произведеній, относящихся не къ однимъ только отдѣламъ живописи и скульптуры, но и къ другимъ отраслямъ изящнаго искусства, гдѣ могли бы быть выставлены также рѣдкія и цѣнныя вещи изящной работы, работы изъ бронзы и вообще всякаго рода художественные предметы, или же ограничиться произведеніями одной только живописи и скульптуры; 2) собрать ли картинный отдѣлъ выставки изъ послѣднихъ произведеній исключительно русской школы, причемъ обратиться съ этою цѣлью ко всѣмъ русскимъ художникамъ, какъ это дѣлается при устройствѣ періодическихъ выставокъ Общества, или же устроить этотъ отдѣлъ изъ произведеній иностранной только живописи изъ коллекцій частныхъ владѣльцевъ, и 3) гдѣ именно устраивать выставку Съѣзда: въ залахъ ли Общества, въ зданіи Историческаго Музея, или же избрать для этой цѣли какое-либо другое помѣщеніе.

Особенно важенъ былъ второй вопросъ. Тотъ же протоколъ сообщаетъ намъ слѣдующія соображенія членовъ Комитета:

Начало и все время продолженія Съѣзда совпадаетъ съ открытіемъ въ Москвѣ передвижной выставки, состоящей изъ лучшихъ произведеній почти всѣхъ выдающихся силъ русскаго искусства. Городская галлерея бр. Третьяковыхъ заключаетъ въ себѣ огромное собраніе лучшихъ образцовъ русской живописи. Такимъ образомъ выставка картинъ, собранныхъ исключительно изъ произведеній русскихъ художниковъ, какъ выставка періодическая, естественно не можетъ уже имѣть особаго интереса для членовъ Съѣзда, которые будутъ знакомиться съ лучшими произве-

деніями русской живописи какъ современной, такъ и всѣхъ прошлыхъ ея эпохъ въ галлереѣ Третьяковыхъ и съ самыми послѣдними ея произведеніями на выставкѣ передвижной. Выставка же картинъ изъ коллекцій частныхъ владѣльцевъ представляетъ, несомнѣнно, огромный интересъ для членовъ Съѣзда, въ особенности для пріѣзжихъ, которымъ, такимъ образомъ, представится случай увидѣть рѣдкіе образцы изъ тѣхъ коллекцій, какія не доступны для посѣщенія частной публики.

Между прочимъ, членъ Комитета Константинъ Аполлоновичъ Савицкій предложилъ устроить при выставкѣ особый отдѣлъ, посвященный однимъ только рисункамъ исключительно русскихъ художниковъ; отдѣлъ рисунковъ, собранныхъ и выставленныхъ въ извѣстной системѣ, имѣлъ бы, несомнѣнно, большой интересъ, какъ представляющій нѣчто цѣлое въ этой области русскаго искусства. Такимъ образомъ, принимая предложеніе К. А. Савицкаго, Комитетъ постановилъ: 1) устроить выставку произведеній живописи, скульптуры и бронзы изъ коллекцій частныхъ владѣльцевъ; 2) образовать при выставкѣ особый отдѣлъ рисунковъ исключительно русскихъ художниковъ; 3) обратиться за содѣйствіемъ устройству выставки какъ вообще ко всѣмъ владѣльцамъ художественныхъ собраній, такъ и ко всѣмъ выдающимся коллекціонерамъ, за исключеніемъ тѣхъ, которые предоставятъ осмотръ своихъ произведеній въ собственныхъ помѣщеніяхъ, какъ это сдѣлали П. Д. Боткинъ и С. И. Мамонтовъ, любезно предложившіе открыть доступъ къ своимъ коллекціямъ для всѣхъ членовъ Съѣзда; 4) какъ помѣщеніе для выставки имѣть въ виду зданіе Историческаго Музея, куда къ 10-му апрѣля собрать все, что должно быть выставлено, и наконецъ 5) предоставить гг. членамъ Съѣзда посѣщенія выставки безплатно.

Затѣмъ Комитетъ перешелъ къ обсужденію вопроса о средствахъ, необходимыхъ на расходы по устройству Съѣзда. Прежде всего предсѣдатель доложилъ о томъ, что членъ Комитета Ѳ. А. Куманинъ сообщилъ о желаніи Н. В. Новикова безвозмездно печатать дневникъ Съѣзда въ форматѣ журнала «Артистъ». Комитетъ постановилъ выразить глубокую благодарность Ѳ. А. Куманину.

Членъ комитета кн. А. И. Урусовъ предложилъ обратиться съ ходатайствомъ въ Городскую Думу объ ассигнованіи Обществу на устройство Съѣзда субсидіи. Комитетъ постановилъ привести въ исполненіе предложеніе кн. Урусова.

Съ цѣлью же доставленія гг. иногороднимъ членамъ Съѣзда возможно большихъ удобствъ во время пребыванія ихъ въ Москвѣ и вообще сдѣлать поѣздку ихъ на Съѣздъ возможно дешевле во всѣхъ отношеніяхъ, Комитетъ постановилъ своевременно войти со всѣми, пользующимися въ Москвѣ наибольшею популярностью, гостиницами и ресторанами въ соглашеніе, относительно предоставленія прибывшимъ на Съѣздъ членамъ опредѣленнаго % уступки со всѣхъ цѣнъ, какъ на помѣщеніе, такъ и на столъ.

Комитетъ постановилъ имѣть къ слѣдующему засѣданію возможно подробный перечень всѣхъ художественныхъ и научныхъ обществъ и учрежденій, которымъ необходимо будетъ послать особыя приглашенія о назначеніи депутатовъ на Съѣздъ.

Далѣе, Комитетъ рѣшилъ ходатайствовать передъ Великимъ Княземъ Владиміромъ Александровичемъ и Великою Княгинею Елисаветою Ѳеодоровною о принятіи на себя званія почетныхъ членовъ Съѣзда, а также просить принять на себя званіе

почетныхъ членовъ Съѣзда Павла Михайловича Третьякова, Вѣру Николаевну Третьякову и Николая Сергѣевича Третьякова.

Въ заключеніе рѣшено было, чтобы нѣсколько членовъ Комитета во главѣ съ предсѣдателемъ, въ качествѣ депутатовъ отъ Общества, отправились къ Великому Князю Сергію Александровичу съ ходатайствомъ принять на себя званіе почетнаго предсѣдателя Съѣзда.

Такъ приступилъ Предварительный Комитетъ къ своимъ занятіямъ. Въ слѣдующемъ засѣданіи предсѣдатель доложилъ о томъ, что депутація Предварительнаго Комитета въ составѣ предсѣдателя, секретаря и членовъ Комитета: П. Д. Боткина, В. Е. Маковскаго и В. К. Трутовскаго—имѣла честь обратиться къ Его Высочеству Великому Князю Сергію Александровичу съ ходатайствомъ о принятіи Его Высочествомъ званія почетнаго предсѣдателя Съѣзда и о разрѣшеніи обратиться къ Ея Императорскому Высочеству Великой Княгинѣ Елисаветѣ Ѳеодоровнѣ о принятіи Ея Высочествомъ званія почетнаго члена Съѣзда. Его Высочество милостиво изволилъ изъявить свое согласіе на оба ходатайства.

На этомъ же засѣданіи обсуждался вопросъ объ устройствѣ художественнаго праздника, причемъ было постановлено остановиться въ выборѣ помѣщенія въ залахъ Благороднаго Собранія.

Въ третьемъ засѣданіи членъ Комитета А. Е. Носъ предложилъ разослать по всѣмъ редакціямъ періодическихъ изданій и журналовъ положенія о Съѣздѣ съ просьбой, чтобы редакціи не отказали въ печатаніи этихъ положеній въ текстѣ или въ объявленіяхъ, полностью или въ извлеченіяхъ, вообще какъ найдутъ удобнымъ сами редакціи. Комитетъ постановилъ принять предложеніе А. Е. Носа.

Постановлено было ходатайствовать передъ Его Императорскимъ Высочествомъ, Августѣйшимъ Предсѣдателемъ Музея, о предоставленіи помѣщенія Музея для выставки Съѣзда безплатно.

Предсѣдатель сообщилъ Комитету, что Владиміръ Васильевичъ Стасовъ, при личныхъ переговорахъ съ нимъ, относясь съ полнымъ сочувствіемъ къ Съѣзду, высказалъ мысль объ устройствѣ при выставкѣ Съѣзда особаго отдѣла, который былъ бы посвященъ русскимъ гравюрамъ. При этомъ В. В. Стасовъ указалъ К. М. Быковскому, что впервые мысль о созывѣ художественнаго Съѣзда была высказана покойнымъ И. Н. Крамскимъ.

Въ этотъ день также рѣшили: послать особое приглашеніе на Съѣздъ въ Общество любителей изящныхъ искусствъ въ г. Орлѣ; по вопросу о посылкѣ письменныхъ приглашеній на Съѣздъ отдѣльнымъ лицамъ ограничиться разсылкою печатныхъ положеній о Съѣздѣ, причемъ это положеніе послать всѣмъ художникамъ, участвующимъ на выставкахъ.

Предсѣдатель изложилъ въ главныхъ чертахъ идею устройства художественнаго праздника. Комитетъ, принявъ всѣ главныя соображенія г. предсѣдателя, приступилъ къ обсужденію подробностей.

Для обсужденія и организаціи музыкальной части праздника постановили пригласить въ слѣдующее засѣданіе Комитета профессора Консерваторіи Антона Степановича Аренскаго.

Предсѣдатель доложилъ Комитету о переговорахъ своихъ относительно условій, на которыхъ могутъ быть заняты для художественнаго праздника залы Благороднаго Собранія; причемъ объяснилъ, что за пять дней, необходимыхъ для приготовительныхъ работъ, праздника и повторенія его плата назначена съ электрическимъ освѣщеніемъ 2.100 руб. Комитетъ постановилъ взять залы на означенныхъ условіяхъ

На пятомъ засѣданіи предсѣдатель доложилъ о томъ, что экстренное Общее Собраніе, созванное 15 февраля для обсужденія вопроса объ открытіи кредита на устройство художественнаго праздника, постановило ассигновать изъ фонда Общества на первоначальные расходы 1.100 рублей.

Прочитана была программа праздника, намѣченная въ основныхъ чертахъ К. М. Быковскимъ.

Профессоръ Консерваторіи А. С. Аренскій выразилъ свое согласіе принять участіе въ организаціи музыкальнаго отдѣла праздника, предложивъ взять на себя сочиненіе и постановку одноактной оперы на сюжетъ изъ жизни худ. Рафаэля, за что ему была высказана глубокая признательность.

Комитетъ постановилъ просить московскаго городского голову К. В. Рукавишникова принять на себя званіе почетнаго члена Съѣзда.

2-го марта на засѣданіи Комитета было сообщено, что московскій городской голова К. В. Рукавишниковъ и П. С. Третьяковъ приняли званіе почетныхъ членовъ Съѣзда, причемъ просили бывшую у нихъ депутацію отъ Общества передать Обществу ихъ благодарность.

Составленъ былъ списокъ лицъ, къ кому необходимо послать приглашеніе къ участію въ трудахъ Съѣзда. Причемъ рѣшено просить всѣхъ лицъ, поименованныхъ въ спискѣ, предварительно увѣдомить Комитетъ о темѣ, которая будетъ предметомъ ихъ сообщенія на Съѣздѣ.

8-го же марта, на слѣдующемъ собраніи Комитета,—секретарь прочелъ полученныя отношенія: Департамента Желѣзнодорожныхъ дѣлъ Министерства Финансовъ о разрѣшеніи льготнаго проѣзда членамъ Съѣзда и провоза экспонатовъ на выставку Съѣзда на общихъ основаніяхъ, изложенныхъ въ §§ 3, 4 и 5 Временныхъ правилъ о предоставленіи тарифныхъ льготъ съѣздамъ и выставкамъ, и Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества о назначеніи представителей его на Съѣздъ.

Артистъ Императорскаго Малаго театра А. П. Ленскій изъявилъ свою готовность принять участіе въ устройствѣ художественнаго праздника, взявъ на себя режиссерскую часть въ постановкѣ, спеціально сочиняемой для музыкальнаго отдѣленія праздника, оперы А. С. Аренскаго. Комитетъ выразилъ А. П. Ленскому глубокую признательность. Послѣ чего А. С. Аренскій прочелъ либретто къ оперѣ, составленное г. Крюковымъ.

По вопросу объ устройствѣ выставки живописи и скульптуры Комитетъ просилъ С. К. Говорова принять на себя собираніе свѣдѣній относительно лицъ, владѣющихъ произведеніями живописи и скульптуры. С. К. Говоровъ назвалъ Комитету, какъ такихъ лицъ: С. С. Шайкевича, Н. С. Мосолова, Н. В. Баснина, И. Е. Цвѣткова и И. С. Остроухова; къ нимъ постановили обратиться съ просьбой оказать свое содѣйствіе устройству выставки какъ присылкой на нее ихъ художествен-

ныхъ коллекцій, такъ и своими совѣтами и указаніями на лицъ, у которыхъ такія коллекціи имѣются.

16 марта были доложены Комитету полученныя отношенія ректора Императорскаго Московскаго университета, Императорскаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ университетѣ, Императорскаго Россійскаго Историческаго Музея о назначеніи представителей этихъ учрежденій на Съѣздъ; увѣдомленія Д. И. Ровинскаго и Н. Я. Грота о томъ, что, вслѣдствіе отъѣзда за границу, они не могутъ участвовать на Съѣздѣ.

Для сбора произведеній живописи на выставку Съѣзда изъ коллекцій частныхъ владѣльцевъ Комитетъ просилъ взять на себя трудъ, какъ объѣзда всѣхъ частныхъ коллекцій, владѣльцы которыхъ пожелаютъ дать для выставки произведенія, такъ и выбора самыхъ произведеній, А. Е. Архипова, К. А. Савицкаго и С. С. Шайкевича. При этомъ С. С. Шайкевичъ заявилъ, что онъ принимаетъ на себя выборъ картинъ исключительно старыхъ мастеровъ.

Предсѣдатель изложилъ въ этотъ день программу художественнаго праздника, причемъ постановили принять программу живыхъ картинъ въ большой залѣ, боковыя же залы убрать лишь декораціями.

На девятомъ засѣданіи вмѣсто С. К. Говорова, по личнымъ дѣламъ отказавшагося принимать дальнѣйшее участіе въ засѣданіяхъ Комитета, вступилъ въ число членовъ Комитета, по большинству голосовъ, А. А. Киселевъ. Къ этому засѣданію были получены отношенія о назначеніи представителей на Съѣздѣ отъ директора Археологическаго Института, отъ Московскаго Архитектурнаго О-ва, отъ Императорской Археологической Коммиссіи и заявленіе учителя рисованія Струкова о цѣлесообразности для съѣзда привлечь къ участію въ его трудахъ всѣхъ учителей рисованія въ Россіи. Г. Струковъ представилъ и списокъ вопросовъ, которые могли быть предложены гг. учителямъ. По поводу этого списка просили К. А. Савицкаго дать въ слѣдующемъ засѣданіи свое заключеніе.

А. А. Киселевъ изъявилъ свою готовность принять участіе въ выборѣ произведеній для выставки Съѣзда и въ посѣщеніи лицъ, которыя пожелаютъ дать на выставку картины. Комитетъ постановилъ, выразивъ благодарность А. А. Киселеву, обратиться съ просьбой о томъ же къ художникамъ А. М. Васнецову и Н. А. Касаткину.

Разсмотрѣвъ представленный Овчинниковымъ образецъ знака для членовъ Съѣзда, Комитетъ нашелъ его удовлетворительнымъ, но, въ виду нѣкоторыхъ отступленій отъ рисунка, потребовалъ настоящій образецъ передѣлать согласно рисунку В. Д. Полѣнова

А. С. Аренскій принялъ на себя оркестровую постановку своей оперы «Рафаэль», пьесъ: «Прометей»—Бетховена и «Двѣнадцатый годъ»—Чайковскаго.

30 марта были доставлены въ Комитетъ увѣдомленія: Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго музеевъ и ректора Императорскаго Варшавскаго Университета о назначеніи на Съѣздъ ихъ представителей.

Художникъ Н. А. Касаткинъ изъявилъ согласіе взять на себя писаніе для Праздника декораціи-картины изъ русской жизни, за что Комитетъ постановилъ выразить Н. А. Касаткину благодарность.

Къ 6 апрѣля о назначеніи своихъ представителей на Съѣздъ увѣдомили: Московское Психологическое О-во и попечитель Румянцевскаго музея въ г. Саратовѣ. Въ этотъ день К. А. Савицкій представилъ на разсмотрѣніе Комитета вопросы преподавателямъ рисованія, выработавъ ихъ общій списокъ изъ предложенныхъ г. Струковымъ. Рѣшено было этотъ списокъ вопросовъ отпечатать для разсылки преподавателямъ рисованія.

Въ слѣдующее засѣданіе секретарь доложилъ увѣдомленія о назначеніи представителей на Съѣздъ отъ товарищества Южнорусскихъ художниковъ, отъ Новороссійскаго университета. Тогда же былъ утвержденъ порядокъ засѣданія Съѣзда и было поручено К. М. Быковскому организовать особую коммиссію по вопросу о художественномъ образованіи въ нашей средней школѣ. Въ послѣднемъ засѣданіи 18 апрѣля Комитетъ выслушалъ заявленія о назначеніи представителей на Съѣздъ: Харьковскаго университета, Петербургскаго общества художниковъ, Московскаго психологическаго общества, Строгановскаго училища, Императорскаго Русскаго Археологическаго О-ва, Демидовскаго лицея, Лицея Цесаревича Николая, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго О-ва, Фотографическаго отдѣла О-ва для распространенія техническихъ знаній, О-ва Любителей Россійской Словесности, Императорскаго О-ва поощренія художествъ. Послѣ этого С. И. Мамонтовъ заявилъ о готовности г. Буллеріана дирижировать оркестромъ на художественномъ праздникѣ.

Съ цѣлью возможно широкой популяризаціи предстоящаго Съѣзда и возможно большаго привлеченія къ участію на немъ членовъ, Комитетъ, помимо обычныхъ своихъ объявленій въ столичныхъ газетахъ, разсылалъ положенія о Съѣздѣ и извѣщенія о немъ въ разные органы печати губернскихъ городовъ числомъ до 93-хъ, не исключая и нѣкоторыхъ иностранныхъ газетъ, прося редакціи періодически помѣщать въ своихъ изданіяхъ означенныя извѣщенія.

Кромѣ сего Комитетомъ были разосланы положенія о съѣздѣ всѣмъ гг. художникамъ, участвующимъ на выставкахъ, и болѣе 600 преподавателямъ рисованія въ различныхъ столичныхъ и губернскихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Комитетъ обратился во всѣ художественныя, ученыя и литературныя общества и учрежденія съ приглашеніемъ принять участіе въ Съѣздѣ и прислать своихъ представителей въ качествѣ депутатовъ.

Равнымъ образомъ Комитетомъ были приглашены къ участію въ занятіяхъ Съѣзда извѣстныя представители искусства, науки и литературы, а также и нѣкоторыя лица, стоящія во главѣ различныхъ отраслей государственнаго управленія.

Наконецъ, Комитетомъ были приглашены въ члены Совѣта съѣзда: П. М. Пчельниковъ, И. Е. Забѣлинъ, Н. С. Мосоловъ, К. Т. Солдатенковъ, В. В. Чуйко, А. М. Васнецовъ, К. А. Коровинъ, Н. А. Касаткинъ, Н. В. Новиковъ, С. В. Малютинъ, Л. О. Пастернакъ, Суреньянцъ, В. А. Сѣровъ, Н. В. Досѣкинъ, П. И. Коровинъ и другія лица.

22 апрѣля, въ помѣщеніи О-ва люб. худ., состоялось сформированіе этого совѣта. Протоколъ объ этомъ засѣданіи сообщаетъ слѣдующее:

22 апрѣля 1894 г, въ помѣщеніи Московскаго Общества Любителей Худо-

жествъ, подъ предсѣдательствомъ предсѣдателя Предварительнаго Комитета Съѣзда К. М. Быковскаго, въ присутствіи членовъ Предварит. Комитета, депутатовъ отъ Обществъ и учрежденій и приглашенныхъ Предварительнымъ Комитетомъ въ составъ Совѣта Съѣзда, на основаніи § 5 положенія о Съѣздѣ, лицъ, въ числѣ 35 лицъ всѣхъ прибывшихъ.

I. Согласно § 10 Положенія о Съѣздѣ приступлено было къ избранію предсѣдателя Съѣзда.

Избранъ предсѣдателемъ Съѣзда предсѣдатель Московскаго Общества Любителей Художествъ Константинъ Михайловичъ Быковскій.

II. На основаніи § 14 Положенія съѣзда произведены выборы почетныхъ предсѣдателей собраній отдѣленій Съѣзда и замѣстителей ихъ.

Избранными оказались—въ предсѣдатели: графиня П. С. Уварова, М. П. Боткинъ, В. Д. Спасовичъ, И. В. Цвѣтаевъ и Ѳ. Ѳ. Петрушевскій и замѣстителями ихъ В. Д. Поленовъ, И. Е. Забѣлинъ, Ѳ. Е. Коршъ, В. Е. Маковскій и С. С. Шайкевичъ, причемъ Совѣтомъ предоставлено симъ лицамъ распредѣлить по своему усмотрѣнію между собою отдѣлы и дни засѣданій.

III. На основаніи § 18 Положенія Съѣзда приглашены въ секретари Съѣзда: Д. В. Грушецкій, В. М. Михеевъ, А. С. Егоровъ, А. П. Новицкій, С. К. Говоровъ и В. К. Трутовскій.

III.

23-го апрѣля 1894 г., въ 2 часа дня, въ аудиторіи Императорскаго Россійскаго Историческаго Музея состоялось торжественное открытіе перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ.

Съѣздъ почтили своимъ присутствіемъ: исправляющій обязанности Московскаго Генералъ-Губернатора А. Г. Булыгинъ, командующій войсками Московскаго Военнаго Округа А. С. Костанда, завѣдующій дворцовой частью А. Д. Столыпинъ, помощникъ попечителя Московскаго Учебнаго Округа К. И. Садоковъ, Московскій городской голова К. В. Рукавишниковъ, управляющій канцеляріей Московскаго Генералъ-Губернатора В. К. Истоминъ, почтъ-директоръ К. Г. Радченко, предсѣдатель Комитета Императорскаго Человѣколюбиваго Общества С. П. Яковлевъ, товарищъ предсѣдателя Историческаго Музея И. Е. Забѣлинъ и другія лица.

Присутствующими было выслушано стоя исполненіе оркестромъ: «Коль славенъ нашъ Господь».

Предсѣдатель Съѣзда К. М. Быковскій открылъ Съѣздъ слѣдующими словами:

«Съ разрѣшенія Его Императорскаго Высочества Августѣйшаго Почетнаго Предсѣдателя Съѣзда имѣю честь объявить Съѣздъ открытымъ».

Затѣмъ предсѣдатель Съѣзда прочелъ телеграмму вице-президента Императорской Академіи Художествъ графа И. И. Толстого слѣдующаго содержанія:

«Августѣйшій Президентъ и Императорская Академія Художествъ поручили мнѣ просить васъ передать Съѣзду пожеланія успѣха и плодотворности трудовъ Съѣзда».

Предсѣдатель привѣтствовалъ представителя Московскаго Городского Управленія Константина Васильевича Рукавишникова, который отвѣчалъ слѣдующимъ привѣтствіемъ Съѣзду.

«Отъ имени Московскаго Городского Общественнаго Управленія имѣю честь привѣтствовать первый Съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ. Москва тѣмъ съ большимъ сочувствіемъ, тѣмъ съ большимъ интересомъ относится къ настоящему Съѣзду, что самая идея созыва Съѣзда связана съ знаменательнымъ событіемъ для Москвы—устройствомъ Городской Художественной Галлереи имени глубоко-чтимыхъ гражданъ Москвы, братьевъ Третьяковыхъ, благодарная память о которыхъ навсегда сохранится въ сердцахъ Москвичей. Отъ имени Московскаго Городского Общественнаго Управленія искренно желаю Съѣзду полнаго успѣха въ его трудахъ и начинаніяхъ».

Предсѣдатель Съѣзда привѣтствовалъ семью Третьяковыхъ, въ лицѣ ея представителя въ собраніи Съѣзда Николая Сергѣевича Третьякова.

Всѣ присутствующіе, вставъ съ своихъ мѣстъ, привѣтствовали Николая Сергѣевича долго несмолкавшими рукоплесканіями.

Николай Сергѣевичъ Третьяковъ, въ отвѣтъ на это единодушное привѣтствіе Собранія, сказалъ слѣдующее:

«Я не нахожу словъ, чтобы выразить свою благодарность за ту честь, которую оказалъ мнѣ Съѣздъ на этомъ собраніи. Я могу только сожалѣть, что на моемъ мѣстѣ не находится моего дяди Павла Михайловича Третьякова, которому по праву принадлежитъ торжество на этомъ Съѣздѣ, а также что нѣтъ въ живыхъ моего отца Сергѣя Михайловича Третьякова и что онъ не можетъ присутствовать на этомъ Съѣздѣ, такъ какъ онъ умеръ и лежитъ въ могилѣ».

Съѣздъ привѣтствовали делегаты учрежденій, художественныхъ и ученыхъ Обществъ:

1) Императорскаго Московскаго университета — профессоръ И. В. Цвѣтаевъ передалъ Предсѣдателю Съѣзда слѣдующій адресъ:

«Императорскій Московскій университетъ возложилъ на меня почетную обязанность принести его сердечное привѣтствіе Первому Съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ вмѣстѣ съ горячими пожеланіями ему наибольшихъ успѣховъ, какіе только могутъ быть достигнуты этимъ дружнымъ единеніемъ столькихъ живыхъ и славныхъ силъ, со всѣхъ концовъ Россіи собравшихся въ нашъ городъ въ интересахъ родного искусства и распространенія художественныхъ знаній въ нашемъ отечествѣ.

Московскій Университетъ подноситъ Съѣзду эти искреннія пожеланія тѣмъ съ большимъ удовольствіемъ, что *историко-художественныя* симпатіи отличали его ученую и преподавательскую дѣятельность за *все* время его почти полутора-вѣкового существованія.

Объ этомъ посильномъ служеніи Московскаго университета вопросамъ искусствъ будетъ доложено Съѣзду въ одномъ изъ предстоящихъ намъ засѣданій. Въ настоящую же минуту Московскій университетъ, широко растворяя свои двери, почтительнѣйше проситъ членовъ Съѣзда въ числѣ посѣщеній достопримѣчательностей

нашего города не забыть *Музей Античнаго Искусства*, имъ теперь устраиваемый не только для себя, но и на пользу общую».

Профессоръ Цвѣтаевъ, передавъ этотъ адресъ, сказалъ: «Русскіе ученые долгое время работали въ одиночку и шли каждый своей тропой. Но съ половины истекающаго вѣка они пріобрѣли и право, и обычай собираться вмѣстѣ, повѣрять другъ другу свои нужды, желанія и мечты. Съ этой поры работа стала дружнѣе и успѣшнѣй. Дѣло отъ этого только выиграло и прогрессъ въ странѣ отъ того только пріумножился. За наукой настала очередь и искусства. Нынѣ пришелъ и на его улицу праздникъ, и нѣтъ сомнѣнія, что только благія послѣдствія будутъ сопровождать это доброе начинаніе нашихъ художниковъ».

2) Императорскаго Петербургскаго университета — профессоръ Ѳ. Ѳ. Петрушевскій:

«Милост. Государыни и Государи. Обычныя выставки художественныхъ произведеній знакомятъ художниковъ между собою и съ Обществомъ, но необходимо еще довершать начатое сближеніе общею работою мысли и воображенія при помощи живого слова. Настоящій Съѣздъ имѣетъ цѣлью такое сближеніе, избравъ для него прекрасный предлогъ—передачу городу Москвѣ Третьяковской галлереи.

Такое событіе составитъ эпоху въ художественной жизни Москвы и будетъ оцѣнено во всей Россіи.

С.-Петербургскій университетъ отозвался на приглашеніе, присланное отъ гг. учредителей Перваго Съѣзда и поручилъ мнѣ быть делегатомъ. Честь имѣю принести вамъ отъ нашего университета поздравленіе съ благимъ началомъ съѣздовъ и желаю осуществленія мысли и о послѣдующихъ съѣздахъ, какъ для обмѣна мыслей, такъ и для празднованія успѣховъ русскаго искусства».

3) Императорскаго Казанскаго университета—профессоръ Д. В. Айналовъ.

4) Императорскаго Харьковскаго университета—профессоръ Е. К. Рѣдинъ:

«Развитіе искусствъ—лучшій показатель культуры страны, лучшій выразитель ея идеаловъ.

Первый Съѣздъ художниковъ и любителей въ Москвѣ, собравшійся здѣсь въ годовщину торжества, знаменательнаго для всей Россіи, передачи картинной галлереи П. М. и С. М. Третьяковыхъ — городу, для совмѣстнаго обсужденія нуждъ и потребностей искусствъ, ясно свидѣтельствуетъ объ этомъ развитіи искусствъ въ Россіи.

Императорскій Харьковскій университетъ шлетъ свое привѣтствіе Первому Съѣзду художниковъ и любителей и пожеланія успѣха въ его трудахъ, которые должны послужить на пользу, процвѣтаніе родного искусства, на наиболѣе широкое распространеніе его среди всего народа русскаго, на развитіе въ немъ идеаловъ правды, добра и красоты, выразителемъ которыхъ русское искусство всегда стремилось и стремится быть».

5) Императорскаго Россійскаго Историческаго Музея—В. И. Сизовъ высказалъ, что музей, на обязанности котораго лежитъ собираніе памятниковъ русской старины, какъ матеріала для изученія древняго русскаго искусства, выражаетъ Съѣзду сердечное пожеланіе плодотворной дѣятельности, которая можетъ отразиться

на будущихъ художественныхъ произведеніяхъ и повести къ оживленію въ новомъ русскомъ искусствѣ.

6) Императорскаго Общества Поощренія Художествъ—академикъ М. П. Боткинъ передалъ привѣтствіе Съѣзду отъ Августѣйшей Предсѣдательницы Общества Великой Княгини Евгеніи Максимиліановны.

7) Общества Русскихъ Акварелистовъ—Н. Н. Каразинъ высказалъ пожеланіе первому Съѣзду художниковъ, сдѣлавшему починъ давно желательнаго общенія: «въ добрый часъ».

8) С.-Петербургскаго Общества Художниковъ—А. С. Егоровъ.

9) Товарищества южно-русскихъ художниковъ—П. А. Нилусъ.

10) Императорской Археологической Коммиссіи — Д. Я. Самоквасовъ.

11) Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества—М. П. Боткинъ.

12) Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества — В. К. Трутовскій:

«Присутствуя сегодня на свѣтломъ праздникѣ русскаго искусства, среди сонма его лучшихъ представителей и искреннихъ поклонниковъ, Императорское Московское Археологическое Общество съ сердечнымъ чувствомъ глубокой радости привѣтствуетъ Первый Съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей, впервые собравшійся въ сердцѣ святой Руси, ея первопрестольной столицѣ. Имѣя одною изъ главныхъ задачъ своихъ сохраненіе, описаніе, реставрацію и выясненіе памятниковъ древняго русскаго зодчества, иконописи, рукописнаго искусства и т. п., то-есть того именно, въ чемъ, повидимому и проявлялось болѣе всего наше родное, самобытное творчество, вытѣсняя понемногу иноземныя вліянія, Московское Археологическое Общество уже этимъ самымъ можетъ считать себя въ числѣ трудящихся неустанно надъ выясненіемъ проявленій исчезающаго родного духа, а слѣдовательно и близко соприкасающимся съ задачами настоящаго Съѣзда и его устроителя Московскаго Общества любителей художествъ. Но связь эта окажется еще тѣснѣе, когда мы вспомнимъ, что незабвенный основатель, созидатель и устроитель Московскаго Археологическаго Общества, его пожизненный первый предсѣдатель, графъ А. С. Уваровъ, стоялъ въ то же время и во главѣ Общества любителей художествъ, руководя имъ въ теченіе многихъ лѣтъ, отдавая ему также свои силы, знанія, энергію и проводя въ немъ тѣ же завѣты безкорыстной, сердечной любви къ дорогимъ памятникамъ нашего прошлаго, къ цѣлямъ нашего родного творчества, каковые завѣты до сихъ поръ ясно и сильно живутъ въ Московскомъ Археологическомъ Обществѣ. И это единодушіе въ стремленіи къ дорогимъ завѣтамъ, царящее въ обоихъ Обществахъ, вызываетъ изъ среды Московскаго Археологическаго Общества сердечный возгласъ радости при видѣ настоящаго собранія, при видѣ начала работъ по выясненію истинныхъ задачъ искусства и оно отъ глубины души высказываетъ свои сердечнѣйшія пожеланія наилучшаго успѣха дѣятельности Съѣзда, славнаго процвѣтанія Московскому Обществу любителей художествъ и незыблемой крѣпости истинныхъ завѣтовъ истинному искусству».

13) Императорской Московской Консерваторіи—В. И. Сафоновъ.

14) Московскаго Филармоническаго Общества—Вл. И. Немировичъ-Данченко.

15) Московскаго Психологическаго Общества—Л. М. Лопатинъ.

16) Общества Любителей Россійской Словесности—В. А. Гольцевъ.

17) Московскаго Публичнаго Румянцевскаго Музея—И. В. Цвѣтаевъ:

«М. П. и Р. Музеи, принося искренній привѣтъ Первому Съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ, не могутъ не выразить сердечной радости, при видѣ столькихъ художественныхъ и любительскихъ силъ, собравшихся здѣсь со всѣхъ концовъ нашего отечества. Служа цѣлямъ научнаго и художественнаго образованія въ Россіи, музеи встрѣчаютъ членовъ Съѣзда, какъ своихъ собственныхъ дорогихъ гостей. Наибольшее число ихъ Музеи, въ теченіе своего 30-лѣтняго существованія, привыкли видѣть въ своихъ стѣнахъ или посѣтителями ихъ разнообразныхъ коллекцій, или читателями въ своей обширной библіотекѣ, или же; съ палитрою въ рукахъ, за работами передъ памятниками отечественной и иностранной живописи.

Всегда свободно открытый всѣмъ, кто ищетъ ихъ просвѣтительнаго содѣйствія, М. П. и Р. Музеи имѣли возможность быть свидѣтелями *начальныхъ* ученическихъ опытовъ, видѣть почти *первые мазки* кисти тѣхъ нашихъ художниковъ, которые потомъ достигли большой славы и большого значенія въ исторіи современной живописи. Понятною становится особая радость нашихъ Музеевъ при встрѣчѣ съ этими старыми знакомыми, которые изъ юныхъ и нѣкогда робкихъ учениковъ превратились въ большихъ мастеровъ, составляющихъ нынѣ честь и гордость Россіи, сдѣлавшись сами видными учителями новыхъ поколѣній на русской художественной нивѣ.

Въ этомъ радостномъ чувствѣ праздничнаго свиданія съ своими бывшими и нынѣшними посѣтителями и работниками и со столькими гостями Москвы, М. П. и Р. Музеи выражаютъ сердечное пожеланіе, чтобы Московскій художественный Съѣздъ, счастливо достигнувъ предначертанныхъ для себя цѣлей, положилъ начало длинной цѣпи періодическихъ Съѣздовъ представителей и любителей искусствъ въ Россіи.

Къ этому пожеланію нашихъ Музеевъ директоръ ихъ Василій Андреевичъ Дашковъ поручилъ намъ присоединить и *его собственный* привѣтъ Съѣзду вмѣстѣ съ искреннимъ сожалѣніемъ, что болѣзнь лишаетъ его возможности принести свои благожеланія лично и принять непосредственное участіе въ трудахъ Съѣзда по дорогимъ для него вопросамъ художественнаго образованія и устройству Музеевъ въ нашемъ отечествѣ».

18) Главнаго Архива Министерства Иностранныхъ Дѣлъ—В. К. Трутовскій:

«Московскій Главный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, имѣя въ состоящихъ при немъ, Государственномъ Древлехранилищѣ и Исторической Галлереѣ, памятники древняго Русскаго живописнаго искусства съ XI вѣка, заключающіе достовѣрные образцы быта семействъ Велико-Княжескихъ, Царскихъ и Боярскихъ, а во внутреннемъ своемъ составѣ многочисленные акты и документы, касающіеся вызова и пріѣзда въ Россію за время до XIX ст. иностранныхъ художниковъ, зодчихъ, монетныхъ дѣлъ мастеровъ и т. п., этимъ самымъ является какъ бы хранителемъ завѣтовъ древняго русскаго живописнаго и портретнаго искусства, говорящимъ свидѣтелемъ его далекаго прошлаго, его первыхъ шаговъ на томъ поприщѣ, разработка

Исторіи, вопросовъ и будущности коего и составляетъ цѣль дѣятельности настоящаго перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей. Вѣрный назначенію своему служить на пользу изученія исторіи нашего дорогого отечества, во всѣхъ ея проявленіяхъ, Московскій Главный Архивъ, съ чувствомъ глубокой радости, привѣтствуетъ впервые собравшихся представителей и любителей родного искусства и высказываетъ горячее, сердечное пожеланіе, да будетъ этотъ первый съѣздъ началомъ другихъ, да будетъ онъ залогомъ будущихъ успѣховъ русскаго искусства и отъ всего сердца возглашаетъ: да живутъ и процвѣтаютъ завѣты основателей русской живописи на многіе, долгіе годы!»

19) Саратовскаго городского Радищевскаго Художественно - промышленнаго музея—А. Л. Кущъ выразилъ въ своемъ привѣтствіи увѣренность, что настоящій съѣздъ составитъ великое событіе въ исторіи русскаго искусства и, пробудивъ въ обществѣ интересъ къ художественному творчеству, онъ поведетъ къ тому, что въ разныхъ мѣстностяхъ Россіи начнутъ появляться художественные музеи, подобные саратовскому, а вмѣстѣ съ ними станетъ расти и широко развиваться русское искусство.

20) Московскаго общества исторіи и древностей россійскихъ—Н. В. Никитинъ.

21) Московскаго архитектурнаго общества—Д. Н. Чичаговъ:

«Московское архитектурное общество привѣтствуетъ первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ и приноситъ свое поздравленіе съ его осуществленіемъ въ стѣнахъ нашей древней столицы.

Было время высокаго развитія искусства, и всѣ роды его: архитектура, живопись и скульптура, соединившись вмѣстѣ, оставили намъ превосходныя произведенія, которымъ теперь всѣ удивляются и подражаютъ.

Въ настоящее время мы не такъ близки другъ другу, но, тѣмъ не менѣе, мы не перестали стремиться къ одной общей истинѣ — красотѣ. Во имя этого общаго благороднаго стремленія попробуемъ связать то, что разорвало время, протянемъ другъ другу руки и будемъ помнить, что люди, соединенные во имя одной общей идеи и подкрѣпленные товарищескою дружбой, сумѣютъ прославить дорогія для насъ и для всего образованнаго міра искусства».

22) Императорскаго лицея Цесаревича Николая—В. В. Поповъ:

«Императорскій лицей въ память Цесаревича Николая сдѣлалъ мнѣ честь, избравши меня его представителемъ, и поручилъ мнѣ выразить отъ его имени привѣтствіе первому съѣзду художниковъ и любителей художествъ вмѣстѣ съ пожеланіемъ полнаго успѣха трудамъ съѣзда на пользу русскаго искусства».

23) Дирекціи Московскихъ женскихъ гимназій—Д. М. Струковъ:

«Дирекція Московскихъ женскихъ гимназій постоянно заботится о развитіи познаній объ искусствѣ среди учащихся въ гимназіяхъ, почему, сочувствуя первому съѣзду художниковъ и любителей художествъ, при пожеланіи благотворныхъ результатовъ отъ всѣхъ трудовъ съѣзда, удостоила меня чести выразить привѣтствіе открытію съѣзда».

24) Демидовскаго юридическаго лицея—И. Я. Гурляндъ.

Въ заключеніе предсѣдатель Съѣзда К. М. Быковскій обратился къ собранію съ слѣдующею рѣчью: «Мм. гг. Сегодня мы переживаемъ знаменательный день въ исторіи русскаго художественнаго развитія. Впервые русскіе художники и любители художествъ собрались воедино, одушевленные общимъ интересомъ—интересомъ къ искусству. Нашъ съѣздъ прежде всего—свѣтлый радостный праздникъ въ память безпримѣрнаго событія, созданія Третьяковской художественной галлереи, которая нынѣ стала русскою общественною національною галлереей. Страна, въ которой могло создаться подобное художественное собраніе, не можетъ быть чужда интересовъ искусства. Тамъ же, гдѣ существуютъ художественные интересы, они направляютъ къ себѣ не только чувства, но и мысль, создаютъ потребность обмѣна мысли, стремленіе къ духовному общенію. Чѣмъ шире это общеніе, тѣмъ богаче, разностороннѣе развивается художественное пониманіе. Когда, годъ тому назадъ, подъ впечатлѣніемъ величаваго въ простотѣ своей событія передачи городу Москвѣ галлереи бр. Третьяковыхъ, совершившагося въ присутствіи Государя Императора, Московское общество любителей художествъ постановило чествовать память этого событія, то явилась мысль ознаменовать его первымъ съѣздомъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ. Мысль о художественномъ съѣздѣ въ Россіи явилась не впервые. Съ глубокою признательностью должны мы вспомнить незабвеннаго славнаго художника, который всю жизнь былъ неутомимымъ дѣятелемъ на пользу русскаго художественнаго развитія. Иванъ Николаевичъ Крамской въ 1882 году стремился осуществить первый художественный съѣздъ въ Москвѣ, при участіи Московскаго общества любителей художествъ. Крамской выработалъ программу, обнимающую самые насущные вопросы развитія родного искусства. Стремленію Крамского не суждено было осуществиться при его жизни. Нынѣ Московское общество любителей художествъ съ полнымъ сознаніемъ трудности задачи, но съ глубокою вѣрой въ жизненную силу идеи съѣзда, рѣшило предпринять это дѣло. Государь Императоръ, по всеподданнѣйшему ходатайству общества, Высочайше повелѣть соизволилъ разрѣшить первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ въ Москвѣ въ 1894 г. Почетный членъ общества Его Императорское Высочество Великій Князь Сергѣй Александровичъ осчастливилъ съѣздъ принятіемъ его подъ свое Августѣйшее почетное предсѣдательство. Московское городское управленіе, столь чуткое къ духовнымъ интересамъ Москвы, пришло на помощь осуществленію съѣзда. Нынѣ мы слышали знаменательныя привѣтствія членовъ Царской Семьи, государственныхъ учрежденій, художественныхъ и ученыхъ обществъ, представителей искусства, науки и литературы. Московское общество любителей художествъ можетъ чувствовать себя вполнѣ счастливымъ: стремленія и труды предварительнаго комитета съѣзда увѣнчались успѣхомъ, задача его кончена. Въ Москвѣ открытъ первый русскій художественный съѣздъ. Съ сердечною радостью привѣтствуетъ общество всѣхъ, кого объединила здѣсь любовь къ искусству, кому близки, дороги судьбы родного творчества, судьбы духовнаго развитія русскаго народа. Да живетъ, живетъ родное искусство, да остается оно вѣрнымъ завѣтамъ уже созданнаго богатства. Оно уже стало нашею гордостью и славой. Человѣчество всматривается въ него и видитъ въ немъ новое

духовное слово. На памятномъ Пушкинскомъ праздникѣ Тургеневъ привелъ опредѣленіе иностранца Мериме, пораженнаго тѣмъ, что русскіе художники заботятся только о правдѣ, а красота приходитъ сама собой. Еще много плодотворной, но трудной работы предстоитъ русскимъ художникамъ на ихъ подчасъ тяжеломъ пути. Еще много дружныхъ усилій всѣхъ любящихъ искусство и сознающихъ его значеніе нужно, чтобы яркимъ свѣточемъ было оно по всей Руси. Пожелаемъ, чтобы нашъ съѣздъ внесъ свою долю въ общій трудъ и чтобы занимающаяся заря русскаго искусства стала свѣтлымъ днемъ».

Засѣданіе закончилось исполненіемъ народнаго гимна оркестромъ.

Въ наступившіе затѣмъ дни засѣданій съѣзда были доложены телеграммы и письма:

Отъ Его Императорскаго Высочества Августѣйшаго Почетнаго Предсѣдателя съѣзда.

Отъ души привѣтствую съѣздъ русскихъ художниковъ и желаю полнаго успѣха его трудамъ на пользу родного искусства; очень сожалѣю, что лишенъ возможности быть сегодня на открытіи.

СЕРГѢЙ.

Управленіе Императорскаго Эрмитажа привѣтствуетъ первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ и выражаетъ пожеланіе успѣшности его занятіямъ на пользу отечественнаго искусства.

Князь Трубецкой.

С.-Петербургское общество архитекторовъ привѣтствуетъ Московское общество любителей художествъ съ открытіемъ съѣзда и выражаетъ искреннія пожеланія, чтобы съѣздъ этотъ, помимо имъ возбужденнаго общаго интереса, трудами своими содѣйствовалъ возможно правильной постановкѣ дѣла развитія искусства въ Россіи.

Предсѣдатель Е. Жиберъ.
Секретарь А. Максимовъ.

Глубоко сочувствуя идеѣ объединенія русскихъ художниковъ и любителей, первый дамскій художественный кружокъ шлетъ свой привѣтъ и лучшія пожеланія успѣха прекрасному дѣлу.

Предсѣдательница Сабанѣева.

Сожалѣя, что семейныя обстоятельства особой важности не позволяютъ мнѣ прибыть на первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ и участвовать въ его занятіяхъ, шлю свой сердечный привѣтъ его членамъ и горячее желаніе, чтобъ ихъ труды увѣнчались полнымъ успѣхомъ.

Андрей Сомовъ.

Изъ провинціальной глуши привѣтствую сердечно первый съѣздъ представителей родного искусства.

Ознобишинъ.

Письмо проф. И. Е. Рѣпина, изъ Парижа, на имя секретаря съѣзда Д. В. Грушецкаго:

«Прошу васъ сообщить комитету I съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ мое искреннее сожалѣніе, что я лишенъ возможности принять участіе въ такомъ важномъ и небываломъ еще событіи въ художественномъ мірѣ. Не говоря уже о значительности мотива, въ память котораго собирается этотъ съѣздъ, много можно ожидать благихъ результатовъ въ будущемъ отъ подобнаго общенія людей, служащихъ одной идеѣ и всегда очень разрозненныхъ.

Утѣшаюсь мыслью, что ознакомлюсь впослѣдствіи съ трудами I съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ и что этотъ съѣздъ будетъ не послѣднимъ».

Письмо академика М. О. Микѣшина:

Привѣтствуя первый съѣздъ моихъ почтенныхъ коллегъ и искренно желая возможнаго прогресса ихъ добрымъ и благимъ начинаніямъ, со своей стороны, почтительно обращаю вниманіе съѣзда, на недостаточную научную подготовку въ нашихъ среднихъ учебныхъ художественныхъ учрежденіяхъ и даже въ высшей ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ, на изученіе человѣческой фигуры, посредствомъ основательнаго изученія человѣческаго черепа и вообще костей скелета, что, безъ сомнѣнія, должно лечь въ основу всего.

Покорно прошу моихъ почтенныхъ коллегъ обратить на настоящее заявленіе мое возможно серьезное вниманіе.

IV.

24 апрѣля, вечеромъ, состоялся художественный праздникъ. Воспроизводимъ прежде всего здѣсь его программу:

I. «Прометей», увертюра Бетховена. Исполнитъ оркестръ, подъ управленіемъ А. С. Аренскаго.

II. «Афродита», лирическія сцены изъ античнаго міра. 1) Интродукція, 2) Прорицаніе жрицы, 3) Декламація, 4) Эросъ, 5) Праздникъ Афродиты, 6) Танцы и 7) Пэанъ (гимнъ Афродитѣ).

Дѣйствующія лица: Жрица, Агезандръ—ваятель. Дѣйствіе происходитъ на островѣ Милосѣ. Музыка Н. С. Кроткова, слова С. И. Мамонтова. Декорація написана В. Е. Полѣновымъ, костюмы исполнены по его же рисункамъ. Оркестръ, подъ управленіемъ Р. А. Буллеріана.

III. «Художникъ въ катакомбахъ». Декорація К. А. Савицкаго. Дѣйствующія лица: Художникъ, женскій хоръ. Хоръ Русскаго хорового общества исп. «Vere languores», соч. Лотти.

IV. «Рафаэль», музыкальныя сцены изъ эпохи Возрожденія. Музыка А. С. Аренскаго, слова А. А. Крюкова. Декорація Л. О. Пастернака; костюмы исполнены по рисункамъ Н. М. Быковскаго; постановка А. П. Ленскаго.

Дѣйствующія лица: Рафаэль Санціо, Форнарина, кардиналъ Бабіена, народный

пѣвецъ (за сценой), ученики и народъ. Дѣйствіе происходитъ въ началѣ XVI вѣка въ Римѣ. Оркестръ и хоръ Русскаго хорового общества, подъ управленіемъ автора.

V. «Художникъ на Волгѣ», картины, поставленныя Н. А. Касаткинымъ и Н. И. Малютинымъ. Хоръ Русскаго хорового общества исполнитъ русскую пѣсню. Оркестръ, подъ управленіемъ А. С. Аренскаго, исп. «Камаринскую» Глинки. Е. А. Лавровская исп. колыбельную пѣсню Чайковскаго.

VI. «1812 годъ», увертюра Чайковскаго. Исполнитъ оркестръ, подъ управл. А. С. Аренскаго.

«Апоѳеозъ», поставленный В. Е. Маковскимъ. Декораціи исполнены А. М. Коринымъ и П. И. Коровинымъ. Монологъ—исполнитъ М. Н. Ермолова.

Въ боковыхъ залахъ—декораціи: «Крымъ»—К. А. Коровина, «Ночь»—Н. В. Досѣкина, «Дальній востокъ»—В. Я. Суреньянцъ.

Основною мыслью этой программы было желаніе представить въ рядѣ музыкальныхъ и живыхъ картинъ воспроизведеніе различныхъ моментовъ исторіи искусства.

Членъ комитета С. И. Мамонтовъ принялъ дѣятельное участіе въ устройствѣ праздника, поставивъ сочиненныя имъ лирическія сцены изъ античнаго міра подъ названіемъ «Афродита».

Въ исполненіи ролей въ музыкальныхъ сценахъ «Рафаэль» приняли участіе ученики и ученицы Московской консерваторіи и хоръ Русскаго хорового общества.

Въ исполненіи сценъ «Афродита» участвовали ученики и ученицы музыкальной школы г-жи Каргановой.

Въ виду той существенной важности, которую должны имѣть декораціи живыхъ картинъ, комитетъ обратился съ приглашеніемъ къ участію въ писаніи декорацій къ извѣстнымъ художникамъ, любезно отозвавшимся на это приглашеніе.

Участіе художниковъ не ограничилось однимъ только писаніемъ декорацій, но каждый бралъ на себя заботы и по постановкѣ самыхъ картинъ.

Содержаніе картинъ было слѣдующее:

„Афродита", лирическія сцены изъ античнаго міра.

На островѣ Милосѣ, на берегу ярко освѣщеннаго солнцемъ моря, близъ храма воздвигнута статуя Афродиты. Пѣніе и священныя пляски сопровождаютъ религіозные обряды, совершаемые передъ статуей. Агезандръ—скульпторъ, создавшій изваяніе Афродиты Милосской, въ долгомъ раздумьи стоитъ, созерцая свое произведеніе и произноситъ пророческій монологъ о томъ, что созданіе художественнаго творчества переживетъ самую религію Эллады. Гимнъ Афродитѣ заканчиваетъ картину.

„Художникъ въ катакомбахъ".

Внутренность одной изъ cubicula римскихъ катакомбъ, съ верхнимъ свѣтомъ изъ люминарія и съ галлереями, пропадающими во мракѣ. Художникъ-христіанинъ погруженъ въ работу надъ изображеніемъ священной стѣнописи. Издалека доносится проникнутое религіознымъ восторгомъ пѣніе женскихъ голосовъ. Приближается и проходитъ процессія молодыхъ дѣвушекъ съ зажженными свѣтильниками,

несущихъ пальмы на могилы мучениковъ. Художникъ благоговѣйно оставляетъ свою работу и, послѣ того, какъ снова скрылись онѣ и смолкли ихъ голоса, снова принимается онъ за живопись подъ впечатлѣніемъ восторженнаго религіознаго настроенія.

„Рафаэль", музыкальныя сцены изъ эпохи Возрожденія.

Рафаэль работаетъ, окруженный учениками. Доносятся звуки римскаго карнавала. Рафаэль отпускаетъ учениковъ на народный праздникъ и ожидаетъ прихода Форнарины, которую уже страстно полюбилъ, въ восторженномъ поклоненіи ея красотѣ. Форнарина служитъ ему моделью для оканчиваемой картины, но въ порывѣ увлеченія прерывается работа. Кардиналъ Бабіена застаетъ Рафаэля въ объятіяхъ Форнарины. Глубоко возмущенный, онъ призываетъ на него проклятія церкви и созываемаго народа. Чтобы показать, какимъ недостойнымъ цѣлямъ служитъ Рафаэль своимъ искусствомъ, кардиналъ срываетъ покрывало съ картины и отступаетъ, пораженный. Вся, также пораженная, толпа преклоняетъ колѣна въ созерцаніи лика небесной красоты и возноситъ хвалебный гимнъ торжеству художественнаго творчества.

„Художникъ на Волгѣ".

Видъ Волги. Утомленный художникъ засыпаетъ и видитъ сонъ, подъ впечатлѣніемъ русской природы и звуковъ далекой хоровой народной пѣсни. Во снѣ передъ нимъ возстаютъ картины народной жизни. Сцена веселыхъ посидѣлокъ смѣняется заунывною колыбельною пѣснью матери, убаюкивающей своего ребенка среди ночной тишины.

„Апоѳеозъ".

На фонѣ древне-московскихъ памятниковъ Москва, олицетворенная въ образѣ древней русской царицы, привѣтствуетъ русское искусство.

Этимъ апоѳеозомъ при чтеніи стиховъ г. Мамонтова Маріей Николаевной Ермоловой, любезно принявшей участіе въ художественномъ праздникѣ, закончился праздникъ. На слѣдующій день, по той же программѣ, онъ былъ повторенъ.

24 апрѣля его удостоили своимъ посѣщеніемъ Ихъ Императорскія Высочества Великій Князь Сергій Александровичъ и Великая Княгиня Елисавета Ѳеодоровна, при чемъ Ея Высочеству былъ поднесенъ букетъ живыхъ цвѣтовъ.

ТРУДЫ СЪѢЗДА.

Доклады и пренія по ихъ поводу.

I.

Въ засѣданіи съѣзда 24 апрѣля, подъ почетнымъ предсѣдательствомъ М. П. Боткина, при секретарѣ секціи А. П. Новицкомъ, работы съѣзда начались докладомъ профессора И. В. Цвѣтаева:

Устройство музея античнаго искусства при Императорскомъ Московскомъ университетѣ.

Въ привѣтствіи Императорскаго Московскаго университета первому съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ былъ сдѣланъ намекъ на посильное служеніе нашего университета распространенію художественныхъ знаній въ Россіи. Это было сказано не безъ основаній.

Еще въ прошломъ столѣтіи и въ первыхъ десятилѣтіяхъ нынѣшняго вѣка эстетическія теоріи и историко-художественныя свѣдѣнія съ каѳедръ Московскаго университета преподавались профессорами Сохацкимъ, Буле, Геймомъ, двумя Гавриловыми и Надеждинымъ, не говоря о профессорахъ русской словесности: Поповскомъ, Барсовѣ, Мерзляковѣ, Давыдовѣ.

Въ 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ годахъ нынѣшняго вѣка занималъ каѳедру русской словесности профессоръ Степанъ Петровичъ Шевыревъ, человѣкъ широкаго, многосторонняго образованія, горячій энтузіастъ Италіи и ея искусства, знатокъ и восторженный поклонникъ Данта, поэтъ въ душѣ, первый проповѣдникъ идеи о необходимости исторической скульптурной галлереи для Москвы и Московскаго университета, одинъ изъ членовъ-учредителей Московскаго художественнаго общества и руководитель Московскаго училища живописи, ваянія и зодчества. Въ теченіе длиннаго ряда лѣтъ Шевыревъ своимъ изящнымъ перомъ и увлекательнымъ словомъ служилъ художественному просвѣщенію нашей публики и университетскаго юношества; и да будетъ же за все это благословенно имя его нынѣ между нами!

Помощникомъ и продолжателемъ дѣла Шевырева въ Московскомъ университетѣ съ сороковыхъ годовъ сталъ Ѳ. И. Буслаевъ, явившійся на каѳедру русской словесности послѣ продолжительнаго пребыванія въ Западной Европѣ и преиму-

щественно въ Италіи, гдѣ молодого ученаго, какъ и его учителя Шевырева, всецѣло занимали и античное искусство, и памятники художествъ среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія. Болѣе полувѣка служилъ нашъ знаменитый профессоръ и ученый распространенію историко-художественныхъ знаній въ Россіи и съ каѳедры, и своими многочисленными сочиненіями, посвященными множеству самыхъ разнообразныхъ вопросовъ, начиная со статьи «Женскіе типы въ изваяніяхъ греческихъ богинь», этого и доселѣ превосходнаго этюда, напечатаннаго сорокъ лѣтъ тому назадъ, и кончая его недавнимъ монументальнымъ трудомъ о Лицевомъ Апокалипсисѣ,—трудомъ, который пронесетъ славу Буслаева въ отдаленные роды потомства.

Велика была образовательная сила и историко-художественныхъ собраній эгого московскаго профессора-энциклопедиста. Кто изъ приходившихъ въ его ученый кабинетъ, наполненный лицевыми рукописями, дорогими иллюстрированными изданіями и рѣдкими гравюрами, не выносилъ благодарныхъ воспоминаній и объ этомъ ученомъ обладателѣ и объ этихъ сокровищахъ, собранныхъ, при маленькихъ матеріальныхъ средствахъ, силою любви и знанія, отовсюду? И этотъ знаменитый ученый и радѣтель русскаго искусства былъ бы нынѣ межъ нами, если бы отъ непрерывныхъ трудовъ преждевременно не померкли его очи, и упадокъ силъ не лишилъ насъ дорогихъ поученій его живого, всегда одушевленнаго слова.

Если лекціи, личныя бесѣды и ученыя сочиненія Ѳ. И. Буслаева обнимали собою искусство и античнаго міра, и первыхъ вѣковъ христіанства, и средніе вѣка, и эпоху Возрожденія, и древне-русское искусство, то искуство классическаго міра въ концѣ сороковыхъ и въ пятидесятыхъ годахъ имѣло своего представителя въ Московскомъ Университетѣ въ лицѣ даровитаго профессора П. М. Леонтьева. Занимая оффиціально каѳедру римской словесности и древностей, онъ въ годы своей молодости былъ большимъ энтузіастомъ греческаго искусства. Онъ читалъ приватныя лекціи по исторіи греческой архитектуры въ такое время, когда каѳедры исторіи искусствъ не было въ русскихъ университетахъ, — и эти лекціи посѣщались въ ту пору и посторонними университету лицами. Въ своемъ превосходномъ сборникѣ «Пропилеи» онъ печаталъ статьи и изслѣдованія о дорическомъ орденѣ греческаго зодчества, о различіи стилей въ греческомъ ваяніи, о скульптурѣ эгинскихъ фронтоновъ, о статуѣ Венеры Таврической Императорскаго Эрмитажа; объ одномъ бакхическомъ памятникѣ собранія графа Серг. Сем. Уварова, разысканіяхъ на мѣстѣ древняго Танаиса и т. д.

До полученія профессуры въ нашемъ университетѣ, слушавши лекціи въ Кёнигсбергѣ, Берлинѣ, Лейпцигѣ и въ другихъ университетскихъ городахъ Германіи, много путешествовавши по Италіи и ея музеямъ, П. М. Леонтьевъ, первый изъ москвичей, принялся за осуществленіе идеи о скульптурномъ музеѣ при Московскомъ университетѣ,—идеи, когда-то сильно занимавшей Шевырева и одобренной Торвальдсеномъ въ томъ планѣ, который былъ ему доставленъ.

Плодомъ стараній, положенныхъ Леонтьевымъ въ этомъ направленіи, явилось пріобрѣтеніе для нашего университета статуй Аполлона Бельведерскаго, Діаны Версальской, Венеры Медицейской, Венеры Таврической, Венеры Милосской, нѣсколькихъ статуй римской работы и нѣсколькихъ бюстовъ.

Правда, эта коллекція была невелика своимъ числомъ, но она была первою въ Московскомъ университетѣ; къ тому же она составлялась въ такіе годы, когда въ Россіи желѣзныхъ дорогъ не было, когда доставка такихъ хрупкихъ предметовъ, какъ гипсовыя изваянія, соединена была съ затрудненіями, которыя невозможно и представить людямъ нашего времени, привыкшимъ къ быстротѣ и удобствамъ передвиженія.

Это маленькое собраніе гипсовъ было единственнымъ въ Москвѣ и долгое время послѣ, если не считать нѣсколькихъ весьма несовершенныхъ гипсовыхъ слѣпковъ московскаго училища живописи, ваянія и зодчества. А потому на это собраніе университета были обращены взоры правительственныхъ лицъ, полагавшихъ основаніе Московскому Публичному и Румянцевскому музеямъ въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, когда эти гипсы перенесены были изъ университета въ такъ называемый «Пашковскій домъ», на Знаменку, гдѣ они и выставлены были для публичнаго пользованія. Здѣсь посѣтители музеевъ ихъ осматривали и копировали въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ.

Въ 1856 году открылъ въ Московскомъ университетѣ курсъ лекцій по исторіи искусствъ К. К. Гёрцъ, проведшій до того времени цѣлыхъ пять лѣтъ въ Англіи, Франціи, Германіи и Италіи въ усердныхъ занятіяхъ классическою археологіей и исторіей античнаго искусства. Своими семилѣтними чтеніями, веденными имъ въ званіи частнаго преподавателя университета, Карлъ Карловичъ, съ своей стороны, въ значительной степени способствовалъ учрежденію нашимъ правительствомъ каѳедры исторіи и теоріи искусствъ въ русскихъ университетахъ уставомъ 1863 года.

По своей дѣятельности профессоръ Гёрцъ былъ продолжателемъ стремленій Леонтьева къ созданію музея искусствъ при Московскомъ университетѣ. Въ теченіе двадцати лѣтъ онъ увеличивалъ отдѣленіе классическихъ древностей, пріобрѣтая для него греческія расписныя вазы, терракотты, бронзы, слѣпки съ древнихъ геммъ и камей, и до конца своей жизни онъ мечталъ о продолженіи университетскаго музея античной скульптуры, основаннаго Леонтьевымъ. И вотъ уже на закатѣ своихъ дней онъ имѣлъ утѣшеніе видѣть, по крайней мѣрѣ, начало исполненія этой давней мечты своей.

Коренной москвичъ по рожденію и по годамъ своей молодости, В. П. Боткинъ, желая родной Москвѣ развитія историко-художественныхъ знаній, оставилъ въ 1868 году Московскому университету особый капиталъ на музей гипсовыхъ слѣпковъ. Черезъ 14 лѣтъ послѣ смерти завѣщателя, совѣтомъ университета поручено было профессору Гёрцу отправиться за границу и произвести закупку тѣхъ копій памятниковъ античной скульптуры, которыя онъ найдетъ наиболѣе нужными для университетскаго музея и выставить ихъ въ назначенномъ для того помѣщеніи. Это порученіе было имъ исполнено незадолго до кончины, послѣдовавшей въ 1883 году. Вслѣдствіе поѣздки его въ Германію, музей Московскаго университета обогатился 27 статуями и рельефами греческой эпохи.

Такъ, мысль о созданіи музея античнаго искусства подъ сѣнію Московскаго университета, взлелѣянная въ самомъ началѣ тридцатыхъ годовъ С. Петр. Шевы-

ревымъ и черезъ двадцать лѣтъ осуществленная, хотя еще и въ весьма скромныхъ размѣрахъ профессоромъ Леонтьевымъ, продолжала послѣ жить въ Москвѣ и вызвала, спустя пятнадцать лѣтъ послѣ Леонтьевскаго дѣла, щедрое пожертвованіе со стороны В. П. Боткина.

Боткинскій даръ, мм. гг., въ исторіи нашего учрежденія имѣетъ особое значеніе и по своей идеѣ, и по своимъ матеріальнымъ послѣдствіямъ.

В. П. Боткинъ раздѣлялъ тотъ общій взглядъ, что вопросы объ искусствѣ и художникахъ человѣчества древнихъ и новыхъ временъ, вопросы объ эстетическихъ воззрѣніяхъ различныхъ народовъ и о выраженіи ихъ въ памятникахъ зодчества, ваянія и живописи присущи такъ или иначе любознательности всякаго и что преподаваніе исторіи искусствъ должно будетъ привлекать нашу молодежь въ аудиторіи профессоровъ этой науки.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ покойный Боткинъ былъ первымъ человѣкомъ въ Россіи, который назначеніемъ своего дара указалъ, въ какую сторону должно быть на первыхъ порахъ направлено у насъ преподаваніе античнаго искусства, именно въ сторону возможно близкаго знакомства съ самыми памятниками. Своимъ даромъ В. П. Боткинъ подтвердилъ значеніе той истины, что преподаваніе исторіи искусствъ требуетъ прежде всего наглядnаго знакомства съ предметомъ изученія. Нельзя описать зданія, не показавъ его плана или общей формы его въ рисункахъ, фотографіяхъ или, еще того лучше, въ хорошо исполненной модели; никакимъ краснорѣчіемъ профессоръ не достигнетъ полнаго и вѣрнаго изображенія картины, не прибѣгнувъ къ копіи, сдѣланной тѣмъ или инымъ способомъ; останется безплоднымъ всякое описаніе статуи, рельефа, геммы, камеи, художественно исполненной медали или монеты, если при этомъ не будутъ показаны или самый оригиналъ, или хорошій гипсовый его слѣпокъ, фотографическое воспроизведеніе и т. д.

Въ этомъ заключается идейная сторона Боткинскаго дара. Я не скрою отъ васъ, мм. гг., того счастья и чести, которыя выпали мнѣ на долю въ этой возможности публично помянуть благодарнымъ словомъ на первомъ съѣздѣ русскихъ художниковъ, въ первый день его занятій, этотъ первый даръ университету на художественныя цѣли. Судьбѣ угодно, чтобы это благодарное слово о Боткинскомъ дарѣ само собой сказалось нынѣ, въ собраніи, почетнымъ предсѣдателемъ котораго состоитъ профессоръ М. П. Боткинъ, родной братъ и другъ давно почившаго дарителя... Въ отношеніи же матеріальномъ даръ В. П. Боткина послужилъ началомъ для многихъ другихъ даровъ, сносимыхъ въ нашъ университетъ Москвою на дѣло музея античнаго искусства въ эти послѣдніе годы, даровъ, открывающихъ свѣтлыя перспективы и для любителей художествъ, и для нашей учащейся молодежи, и для грядущихъ поколѣній.

Въ справедливомъ сознаніи недостаточности эстетическаго образованія и большой нужды въ немъ для нашего юношества, Москва въ послѣдніе годы потихоньку, незамѣтно, стала во главѣ движенія, обѣщающаго въ будущемъ не только иную постановку преподаванія и изученія исторіи искусствъ въ нашихъ отечественныхъ университетахъ и въ нашихъ высшихъ художественныхъ школахъ, но и внести художественный элементъ въ образованіе нашихъ среднихъ школъ и въ наше семейное воспитаніе.

Чтобы придать изученію исторіи искусствъ характеръ большей системы и прочности, въ Москвѣ родилась мысль объ устройствѣ особаго музея античнаго искусства, разумѣя подъ этимъ искусства древняго Востока, Египта, Ассиріи, Финикіи, Греціи и Рима. И вотъ мало-по-малу скромное начинаніе Леонтьева, мечтавшаго о небольшой скульптурной хрестоматіи, назначенной для студентовъ, стало превращаться въ такое собраніе образцовъ античнаго ваянія, которое уже и теперь, когда нашъ университетъ стоитъ еще при началѣ дѣла, возбуждаетъ истинные восторги, несущіеся къ намъ и изъ Казани, и изъ Одессы, и изъ Кіева, и изъ Харькова, и изъ Юрьева, и изъ Калуги, и изъ Твери, и изъ Петербурга. Искренніе привѣты юному музею присланы отъ спеціалистовъ и профессоровъ исторіи искусствъ изъ Неаполя, Рима, Мюнхена, Дрездена и Берлина.

А между тѣмъ, мысль о созданіи настоящаго и богатаго по содержанію публичнаго музея сначала античнаго искусства, по мѣрѣ распространенія ея въ разныхъ кругахъ московскаго населенія, становится все болѣе и болѣе популярною.

Всѣ сознаютъ недостаточность познаній нашего общества по исторіи античнаго искусства, всѣ знаютъ, что даже для лучшей части нашего молодого поколѣнія, какова молодежь нашихъ высшихъ учебныхъ заведеній, великія созданія художественныхъ геніевъ древняго міра и ихъ даровитѣйшихъ послѣдователей и учениковъ остаются большею частью пустыми звуками, не связанными у нея ни съ какими прочными и ясными представленіями. Всякій это сознаетъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ всѣ согласны въ томъ, что наша молодежь въ этомъ неповинна, такъ какъ въ этой области художественнаго вѣдѣнія ей нечего смотрѣть, ей не по чемъ учиться, не на чемъ образовывать свой глазъ, свой изящный вкусъ.

И такъ, какъ, по естественному закону, старшіе обыкновенно работаютъ для тѣхъ, кто приходитъ имъ на смѣну, то поколѣніе, нынѣ живущее и дѣйствующее въ Москвѣ, задается цѣлью оставить средства для эстетическаго образованія—для дѣятелей будущаго—устройствомъ особаго музея.

Нельзя не воздать должнаго уваженія тѣмъ, кто, продолжая дѣло Боткина, рѣшилъ превратить эту идею въ дѣйствительность, принесши на то матеріальныя средства. Эти жертвы теперь становятся все чаще и чаще и исходятъ отъ лицъ различныхъ общественныхъ классовъ, начиная съ учителя гимназіи и безвѣстнаго врача и кончая членами нашей Царственной Семьи. Такъ одинъ изъ Московскихъ гражданъ принесъ университетскому музею большую коллекцію статуй и рельефовъ съ памятниковъ древней скульптуры, разсѣянныхъ по нѣсколькимъ музеямъ западной Европы, заказавши нарочные для того слѣпки въ Вѣнѣ и Берлинѣ.

Другой нашъ жертвователь, и безъ того втеченіе всей своей жизни дѣлающій многое для отечественнаго просвѣщенія, доставилъ университету слѣпки со всѣхъ главнѣйшихъ скульптуръ Мюнхенской Глиптотеки, въ томъ числѣ и съ знаменитыхъ эгинскихъ фронтоновъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сталъ однимъ изъ наиболѣе горячихъ друзей нашего музея.

Третій даритель уполномочилъ университетъ составить, за его счетъ, возможно полную коллекцію портретныхъ бюстовъ знаменитыхъ историческихъ дѣятелей древняго міра—на поприщахъ политики, наукъ, литературы и искусствъ, а

равно пріобрѣсти наиболѣе извѣстные бюсты боговъ и героевъ Эллады и Рима. Это собраніе составляется въ настоящее время по всѣмъ государственнымъ и частнымъ музеямъ Западной Европы и по своей полнотѣ и систематичности подбора будетъ первымъ въ Россіи.

Новые два жертвователя приняли на себя доставленіе университетскому музею всѣхъ нужныхъ скульптуръ Рима. Это также очень большой и славный даръ, который дастъ возможность увидѣть и изучать, и не одной Москвѣ, множество превосходныхъ и для массы недоступныхъ памятниковъ древняго искусства, хранимыхъ въ Ватиканѣ, на Капитоліи, въ Латеранѣ и столькихъ музеяхъ римскихъ патриціевъ.

Шестой жертвователь даритъ Университетскому Музею скульптуры Флоренціи; седьмой доставилъ средства на покупку античныхъ изваяній Неаполя—съ его знаменитымъ Геркулесомъ Фарнезскимъ и столькими другими произведеніями, найденными въ Геркуланѣ и Помпеяхъ. Восьмому жертвователю мы обязаны изваяніями Дрездена; копіи съ нихъ уже исполнены и находятся на пути къ Москвѣ; девятому—скульптурами Берлинскаго музея. Новый рядъ благотворителей сноситъ теперь свои жертвы на пріобрѣтеніе всего, что окажется нужнымъ изъ сокровищъ античнаго искусства, собранныхъ въ Луврѣ, Лондонѣ и Аѳинахъ.

На эти жертвы отъ имени Московскаго университета уже сдѣланы заказы по всѣмъ главнѣйшимъ музеямъ Западной Европы, и въ настоящее время уже работаютъ для Москвы мастерскія Италіи, Австріи, Германіи, Франціи и Англіи. Часть этихъ мастерскихъ уже окончила свое дѣло, и скульптуры уже получены нами и выставлены во временномъ помѣщеніи для всеобщаго пользованія; другія подвигаются къ намъ и сухимъ, и морскимъ путемъ—и Московскій университетъ находится наканунѣ полученія цѣлыхъ тысячъ пудовъ гипсовыхъ слѣпковъ, сдѣланныхъ въ натуральную величину оригиналовъ и исполненныхъ съ математическою точностью. Слѣпки отливаются тамъ же, гдѣ находятся самые оригиналы, и вся работа исполняется подъ наблюденіемъ и ручательствомъ администраціи правительственныхъ музеевъ.

Мысль объ устройствѣ въ Москвѣ публичнаго музея античнаго искусства и начало осуществленія ея вызвали благосклонное вниманіе нѣсколькихъ особъ нашего Царствующаго Дома и нѣсколькихъ нашихъ высшихъ правительственныхъ учрежденій. Его Императорское Высочество Августѣйшій Президентъ Академіи Художествъ, Великій Князь Владиміръ Александровичъ, узнавъ минувшею весной, въ бытность свою въ Москвѣ, объ этомъ предпріятіи университета, благоволилъ пожаловать намъ всѣ тѣ гипсовые отливы съ памятниковъ древней скульптуры и зодчества, какіе только могутъ быть приготовлены Императорскою Академіей Художествъ. Часть этого дара на-дняхъ уже получена университетомъ, остальная прибудетъ въ Москву въ непродолжительномъ времени.

Нашъ молодой музей снискалъ себѣ горячія симпатіи Ихъ Императорскихъ Высочествъ Великаго Князя Сергѣя Александровича и Великой Княгини Елисаветы Ѳеодоровны. Августѣйшій Генералъ-Губернаторъ Москвы съ живѣйшимъ участіемъ слѣдитъ за быстрымъ ростомъ музея и самъ изыскиваетъ для него средства.

На этихъ дняхъ, по возвращеніи изъ путешествія, Его Высочество почтитъ нашъ музей своимъ посѣщеніемъ.

Императорская Академія наукъ постановила передать нашему музею свои художественныя и археологическія коллекціи, относящіяся до греческаго и римскаго міра. Императорскій Эрмитажъ, въ лицѣ управляющаго, князя С. Н. Трубецкого, выразилъ желаніе служить намъ слѣпками съ лучшихъ скульптуръ, тамъ находящихся.

Совокупность всѣхъ этихъ благопріятныхъ обстоятельствъ внушаетъ университету вѣру въ то, что художественныя собранія его музея будутъ весьма значительны по своему числу и разнообразны.

Музей античнаго искусства будетъ заключать въ себѣ отдѣленія скульптуры, архитектуры, живописи, спеціальную художественную и археологическую библіотеку и аудиторію.

Жертвы, сносимыя людьми, горячо желающими художественнаго и эстетическаго образованія младшимъ поколѣніямъ, даютъ университету твердую надежду на достиженіе намѣченной цѣли во всемъ, что касается содержанія или подвижного состава этого музея. Теперь уже съ увѣренностью можно сказать, что Москва въ скоромъ времени будетъ имѣть все важнѣйшее для пониманія античнаго искусства.

Это—большое счастье для Московскаго университета, для нашей современной молодежи и для грядущихъ поколѣній. Этому счастью Московскій университетъ не можетъ не радоваться, не можетъ не высказать своей публичной признательности тѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, которыя своими жертвами, своими трудами и личнымъ разнообразнымъ содѣйствіемъ создали Москвѣ возможность небывалаго въ Россіи обладанія столькими памятниками искусства.

Но, мм. гг., къ этой большой радости университета примѣшивается и чувство большого недоумѣнія о томъ, гдѣ и какъ размѣстить всѣ эти цѣнные дары и гдѣ выставить ихъ для общаго свободнаго и удобнаго для всѣхъ изученія и пользованія. Возникаетъ для нашего университета большой и трудный вопросъ о постройкѣ новаго, значительныхъ размѣровъ, зданія, спеціально предназначеннаго и приспособленнаго для потребностей этого музея. Администрація университета, озабоченная этою новою задачей, имѣла, по иниціативѣ попечителя учебнаго округа графа П. А. Капниста, въ послѣднія недѣли уже нѣсколько оффиціальныхъ засѣданій съ этою цѣлью, доколѣ не пришла къ рѣшенію содѣйствовать устройству зданія назначеніемъ подъ него особаго участка земли, недавно купленнаго университетомъ за нѣсколько десятковъ тысячъ рублей. По предположенію университетской администраціи, музей будетъ помѣщаться по Шереметевскому переулку, въ саду между домами Рихтера и графа Шереметева.

Вопросъ о матеріальныхъ средствахъ на постройку этого зданія доселѣ остается открытымъ и отвѣтъ на него дастъ будущее. Для настоящаго же момента мы не находимъ ничего другого, какъ, на ряду съ этимъ вопросомъ, поставить другой вопросъ:

— Можетъ ли Москва, управляемая Августѣйшимъ Братомъ нашего Государя, Москва—духовный центръ Россіи, центръ ея колоссальной торговли и промышленности, Москва—родина и мѣстожительство старыхъ и славныхъ аристократиче-

скихъ фамилій, между коими есть и всѣмъ извѣстныя своимъ матеріальнымъ благосостояніемъ, Москва, покрывшая себя славой широкихъ христіанскихъ и просвѣтительныхъ благотвореній,—можетъ ли такой городъ, въ которомъ бьется пульсъ благороднаго русскаго сердца, допустить, чтобы въ его всегда гостепріимныхъ стѣнахъ остались безъ подобающаго крова вѣковѣчныя созданія геніальнаго искусства, собранныя сюда со всего цивилизованнаго свѣта, и притомъ такія созданія, которыя въ очень большомъ числѣ впервые вступаютъ въ Россію и двойниковъ которымъ нѣтъ въ нашемъ отечествѣ нигдѣ? Можетъ ли Москва это потерпѣть??

Пусть, мм. гг., вашъ внутренній голосъ подскажетъ вамъ, какъ и что̀ нужно отвѣтить въ данномъ случаѣ.

За этимъ докладомъ, сопровождавшимся оживленными рукоплесканіями, послѣдовало сообщеніе Н. В. Баснина:

О значеніи гравюры въ сферѣ искусства.

Предметъ моего сообщенія не можетъ, я полагаю, быть какою-либо новостью для спеціалистовъ; значеніе гравюры для нихъ вполнѣ понятно, и они знаютъ очень хорошо, какую массу наслажденій пришлось испытывать имъ, роясь въ собраніяхъ произведеній гравернаго искусства, особливо старинныхъ, гдѣ, такъ сказать, вся жизнь народная, съ ея задачами, особенностями и нерѣдко яркимъ саркастическимъ оттѣнкомъ или веселымъ юморомъ, сказалась во всей своей неподдѣльной правдѣ, уродствѣ или красотѣ. Моя цѣль—поговорить, главнымъ образомъ, съ большой публикой и притомъ художественной, для которой гравюра, по полному незнакомству съ нею, особенно съ ея прошлымъ, представляется чѣмъ-то совершенно невѣдомымъ. Между тѣмъ, появляющіяся въ газетахъ статьи о необычайныхъ цѣнахъ, платимыхъ на аукціонахъ за гравюры, нерѣдко въ нѣсколько тысячъ и даже десятковъ тысячъ рублей, возбуждаютъ интересъ въ читателяхъ и заставляютъ невольно спрашивать ихъ—что же такое гравюра? Къ сожалѣнію, рѣдко кто можетъ отвѣтить правильно на возбуждаемые ими вопросы. Любителей гравюры очень мало, бо́льшая часть художниковъ смо́тритъ на гравюру свысока, масса же даже образованныхъ людей понимаетъ гравюру развѣ въ смыслѣ, обычныхъ во всѣхъ художественныхъ журналахъ, въ громадномъ разнообразіи появляющихся иллюстрацій, главнымъ образомъ гравюръ на деревѣ, которыя съ истиннымъ искусствомъ гравированія имѣютъ развѣ только то общее, что, какъ журнальныя иллюстраціи, такъ и настоящія гравюры представляютъ изъ себя бѣлую бумагу, на которой разными чертами воспроизведены разнообразные видимые предметы. Говоря о гравюрѣ, мы должны и имѣемъ основаніе предполагать только одинъ родъ ея—гравюру на мѣди, объединяя подъ этимъ названіемъ и получаемые съ досокъ оттиски на бумагѣ. Гравюра на деревѣ встарину, несмотря на техническія несовершенства, представляла изъ себя, по крайней мѣрѣ, нѣчто цѣльное, интересное тѣмъ, что художникъ-граверъ воспроизводилъ въ ней самостоятельныя мысли. Новая же лишена этихъ достоинствъ. Она ищетъ одного техническаго совершенства и потому дышетъ какимъ-то холодомъ. Такъ называемые же гольцшниты старинныхъ мастеровъ, для примѣра

возьмемъ образцы нѣмецкихъ работъ XVI столѣтія, въ особенности Альбрехта Дюрера, составляютъ роскошную страницу въ исторіи искусства; такая глубокая мысль залегла въ нихъ, столько вѣчной свѣжести въ нихъ, что въ наше время, при безцвѣтности сюжетовъ, или ихъ болѣзненной странности, смотря на простыя деревяжки Дюрера, невольно мысль просвѣтляется, и становится какъ-то легко на душѣ, является какая-то вѣра въ человѣчество, и уже одинъ современный культъ старины даетъ намъ право думать, что наша эпоха—эпоха паденія мысли въ искусствѣ, есть переходная, что люди сами чувствуютъ, что искусству нашего времени чего то недостаетъ, а недостаетъ ему того одухотворяющаго правдиваго отношенія къ художеству, которое, даже въ технически несовершенныхъ произведеніяхъ XVI столѣтія, съ такою силою глубокою чертою вырѣзанное энергическимъ рѣзцомъ вдохновеннаго художника, прошло сквозь нѣсколько столѣтій и дошло къ намъ въ такой юной красотѣ, что мы невольно говоримъ себѣ: вотъ откуда должно быть духовное преемство будущаго искусства; три же или четыре столѣтія, прошедшія съ роскошной эры художества XVI столѣтія, составляютъ, можетъ быть, красивую декорацію, красивую форму, но не самую жизнь художества, которая заключается въ томъ, чтобы формѣ данъ былъ духъ. Безъ духовной красоты искусство никогда не можетъ быть высокимъ, безъ идей оно всегда будетъ мелко и ничтожно. Единственное исключеніе составляетъ голландское художество XVII вѣка, но оно имѣетъ свое особое значеніе и, несмотря на кажущуюся безъискусственность сюжета, оно одухотворено духомъ свободной привольной жизни. Не нужно только забывать одного, что не слѣдуетъ смѣшивать въ искусствѣ понятіе идеализма съ идейностью. Основой искусства всегда будетъ одно — правда жизни въ идеяхъ и формахъ. Простой уголокъ природы, схваченный вѣрно художникомъ, всегда будетъ выше по своему значенію искусственной, хитро задуманной исторической большой картины, ибо идейность въ правдѣ безконечна, въ неправдѣ же идея мертва.

Я нѣсколько удалился отъ предмета, но что дѣлать—гравюра есть тоже искусство, и то, что можетъ быть сказано по отношенію къ художеству вообще, имѣетъ цѣну и значеніе и по отношенію къ гравюрѣ въ особенности... Итакъ, сказалъ я, говоря о гравюрѣ, мы будемъ разумѣть только гравюру на мѣди. Почему именно гравюра на мѣди, а не на какомъ-либо другомъ металлѣ получила такое универсальное значеніе? Причина проста—гравировать на мѣди легче, мѣдь представляетъ изъ себя металлъ мягкій, черты на мѣдной доскѣ ложатся свободно, поддаются всякому движенію руки гравера; при печатаніи же мѣдныя доски имѣютъ много преимуществъ, такъ какъ самые оттиски съ такихъ досокъ могутъ легко быть видоизмѣняемы. Можно одну и ту же доску, особенно работанную офортомъ, варьировать до безконечности, просто путемъ только измѣненія способовъ печатанія. Оттого мы видимъ и встарину такое разнообразіе оттисковъ, что нерѣдко недоумѣваешь, не другая ли это доска, или не есть ли это доска, перегравированная вновь художникомъ-граверомъ? На дѣлѣ оказывается, что это есть результатъ просто искусства печатальщика, которыми нерѣдко встарину, да и въ наше время, являются сами граверы. Особенно замѣчателенъ былъ въ этомъ отношеніи Рембрандтъ. Мы имѣемъ массу оттисковъ съ его досокъ, эффектность которыхъ зависитъ прямо отъ

умѣнія его, какъ печатальщика. Въ новѣйшее время кто изъ спеціалистовъ не знаетъ работъ нашего уважаемаго современнаго русскаго гравера И. И. Шишкина, котораго если, къ сожалѣнію, многія изъ первыхъ произведеній вышли въ печать, можетъ быть, не въ томъ совершенномъ видѣ, какими бы они могли быть, будучи лучше напечатанными, но котораго болѣе поздніе опыты печатанья представляютъ глубокій интересъ для любителя? Мнѣ приходилось видѣть одну и ту же доску его, то отпечатанную какъ бы при дневномъ свѣтѣ, то при лунномъ освѣщеніи, то съ разными блестящими эффектами, и все это добывалось только путемъ таланта печатальщика. Кто изъ любителей не знаетъ тѣхъ ужасныхъ сѣрыхъ оттисковъ, которые отталкиваютъ его отъ гравюры и приводятъ въ смущеніе, какъ пасмурная дождливая погода? Какое-то инстинктивное чувство отвращенія начинаешь питать къ самому произведенію, которое тутъ не при чемъ и убито лишь рукою неумѣлаго работника-печатальщика. Такимъ образомъ оказывается, что прежде всего значеніе гравюры является въ ея полной способности воспроизводить все, что можетъ создать фантазія художника. Для этого представляется такая разнообразная схема формъ воспроизведенія, что перечислить всѣ способы гравированія на мѣди почти невозможно. Смѣшеніе одного способа съ другимъ даетъ совершенно неожиданные результаты, въ общемъ же можно свести искусство гравированія къ 3-мъ, 4-мъ основнымъ типамъ, именно такъ называемой рѣзцовой гравюрѣ, офортомъ, гравюрѣ черной манерой и красками.

О послѣднихъ двухъ способахъ мнѣ говорить почти не придется. Это типы умершіе, принадлежащіе уже исторіи; если есть еще слабыя попытки сдѣлать что-то похожее на прежніе чудные образцы знаменитыхъ, особенно англійскихъ, работъ прошлаго столѣтія черной манерой Ирлома, Ватсона, Макъ-Арделя, то ихъ можно развѣ сравнить съ блѣднымъ подражаніемъ безталаннаго ученика произведеніямъ геніальнаго учителя.

Способъ гравированія и, затѣмъ, секретъ печатанья красками даже совсѣмъ потерянъ, такъ что его нужно найти вновь. Въ наше время можно, слѣдовательно, говорить только о работѣ рѣзцомъ и работѣ офортомъ, но эти два способа настолько разнообразны, что даютъ полную возможность воспроизводить что угодно, при чемъ разница между ними существенная. Рѣзцовыя работы, требующія большой усидчивости и истинно китайскаго терпѣнія, въ нашъ нетерпѣливый вѣкъ, конечно, перестали быть общеупотребительнымъ способомъ, какими онѣ были ранѣе; легкій офортъ оттѣснилъ ихъ на второй планъ. Но это нисколько не мѣшаетъ рѣзцовому способу оставаться и понынѣ способомъ, главнымъ образомъ приспособленнымъ къ воспроизведенію твореній изъ другихъ отраслей искусства, болѣе всего картинъ масляными красками, тогда какъ офортъ есть скорѣе способъ самостоятельнаго выраженія идей художниковъ, почему и употребляется болѣе самими художниками для воспроизведенія ихъ собственныхъ рисунковъ. Въ наше время, впрочемъ, работы Унгера и другихъ свидѣтельствуютъ о томъ, что офортъ сталъ также приспособляться къ воспроизведенію масляныхъ картинъ. Но одна способность воспроизводить художественныя творенія не исчерпываетъ значенія гравировальнаго искусства. Вслѣдствіе возможности печатанія оттисковъ въ большомъ количествѣ, гравюра

представляетъ изъ себя могучее средство для популяризаціи искусства. Это особенно важно по отношенію къ безсмертнымъ произведеніямъ живописцевъ. Картина одна, она составляетъ собственность какого-либо частнаго лица или музея. Воспроизведенія же съ нея могутъ расходиться по всему міру. Въ прежнее время, когда фотографія не была еще извѣстна, гравюра была единственной формой, посредствомъ которой дѣлались извѣстными композиціи знаменитыхъ мастеровъ. Стоитъ вспомнить, что́ бы была слава Рубенса безъ его знаменитыхъ популяризаторовъ: Форстермана, Больсверта, Понціуса и другихъ? Каждый изъ этихъ граверовъ умѣлъ схватить ту или другую черту геніальнаго художника, и въ общемъ они дали его въ такой полнотѣ и цѣльности, что, какъ бы ни былъ счастливъ любитель, имѣющій возможность и досугъ, чтобы видѣть въ разныхъ музеяхъ работы Рубенса, онъ никогда не получитъ о немъ такого полнаго понятія, какъ изъ любого собранія современныхъ Рубенсу гравюръ съ его произведеній, тѣмъ болѣе, что многіе оригиналы погибли, гравированные же снимки съ нихъ, будучи напечатаны въ массѣ экземпляровъ, остались какъ свидѣтельство высокаго таланта художника. Далѣе значеніе гравюры мы видимъ въ ея, такъ сказать, интимности. Картина, по своей величинѣ, по способу ея письма, требуетъ извѣстнаго приспособленія, чтобы можно было ее смотрѣть. Ей нужно особенное освѣщеніе, ее нельзя снимать по произволу, она должна оставаться на одномъ мѣстѣ. Другое дѣло гравюра. Будучи, большею частью, не особенно большой величины, не требуя особыхъ приспособленій, она поддается болѣе ближайшему къ ней отношенію зрителя, она можетъ лежать въ папкѣ, не занимаетъ много мѣста, ее можно чаще смотрѣть, наконецъ она дешевле, можно имѣть десятки тысячъ гравюръ въ одномъ шкапу, между тѣмъ какъ какой-нибудь десятокъ картинъ уже переполняетъ комнату. Масса гравюръ даетъ возможность сравненія, цѣлыя жизненныя эпохи легко проходятъ передъ вашими глазами, и зритель какъ бы живетъ въ прошедшемъ, и все это происходитъ въ небольшомъ кабинетѣ. Какое наслажденіе для больного пользоваться предметами искусства у себя подъ рукой! Все это создаетъ какое-то особенное любовное отношеніе собирателя къ тѣмъ листамъ, которые для него особенно цѣнны, и, въ самомъ дѣлѣ, это часто его учителя исторіи человѣчества. Вы можете прочесть томы сочиненій о бытѣ извѣстныхъ народовъ и все-таки не получите о немъ такого понятія, какъ взглянувъ на гравюру, изображающую какое-либо событіе изъ жизни этого народа. Для примѣра возьмемъ портреты. Какой глубокій интересъ для собирателя раскрыть папки изображеній живыхъ людей работы разныхъ національностей и разныхъ вѣковъ! Какъ ярко передъ глазами зрителя выступаетъ, напримѣръ, какая-то необычайная вдумчивость людей XVI столѣтія: какая-то юношеская вѣра свѣтится даже въ старческихъ лицахъ! Видно сильное пробужденіе ума человѣчества, его свободный свѣтлый взглядъ на будущее, все полно истиннаго таланта и жизни. Наступаютъ мрачныя времена первой половины желѣзнаго XVII вѣка. Лица черствѣютъ, взоры становятся строги, даже жестоки, видна въ лицахъ непреклонная воля, свободная мысль какъ будто бы исчезла. Къ срединѣ столѣтія въ Голландіи лица просвѣтляются, болѣе мирная жизнь налагаетъ на нихъ свой отпечатокъ, но того свѣтлаго вида людей XVI вѣка нѣтъ и не будетъ болѣе никогда, ибо

это была пора юношескаго расцвѣта человѣческаго разума. Конецъ столѣтія—вѣкъ Людовика XIV во Франціи даетъ намъ уже пустыя торжественныя физіономіи, въ большихъ парикахъ, но далеко не съ большаго ума головами. Затѣмъ наступаетъ XVIII вѣкъ.

Тутъ все улыбается, все неестественно, все лжетъ и только подъ конецъ столѣтія, подъ вліяніемъ революціоннаго катаклизма, исчезнувшая улыбка замѣняется какимъ-то общимъ оттѣнкомъ ничѣмъ необузданнаго тщеславія и скорѣе выраженіемъ людей, стремящихся къ немедленному дѣйствію, чѣмъ къ спокойному обсужденію идей. Затѣмъ наступаетъ безличный типъ людей первой половины XIX столѣтія и, наконецъ, переходимъ мы къ нашему времени, когда гравюра уже замѣняется фотографіей, и потому перестаетъ быть выразительницей типа людей извѣстнаго времени. Я указалъ только на общіе характеры, а въ частностяхъ какое богатство для историка, для психолога! Сравните типы военныхъ людей прежняго времени и генераловъ Наполеоновской императорской эпохи. Если вы встрѣчали въ прежнихъ вождяхъ, напримѣръ XVI и XVII вѣковъ, нерѣдко выраженіе непреклонности, даже жестокости (напр., герцогъ Альба), то все-таки въ нихъ чувствовалась и идея—хотя бы въ формѣ фанатизма, наконецъ умственная сила; въ Наполеоновскихъ же герояхъ, за немногими исключеніями, вамъ ясно представляются выскочки съ малоинтеллигентными физіономіями, съ лицами, выражающими лишь идеи повиновенія и чванства. Переходя далѣе къ сравненію гравюры съ живописью, мы видимъ, что краски не даютъ той точности и опредѣленности, которую можетъ дать черта, вотъ почему въ гравюрѣ мысль художника воспроизводится въ болѣе ясно обозначенной формѣ. Эта особенность есть также и причина того, что когда гравюра передаетъ на бумагѣ картину, написанную красками, особенно съ какого-нибудь набросаннаго наскоро рисунка, то невольно при передачѣ является извѣстная самостоятельность гравера-художника, самостоятельное творчество. Вотъ почему неправиленъ взглядъ, особенно часто распространенный среди лицъ мало знакомыхъ съ гравюрой, что она есть только воспроизведеніе чужихъ идей. Какъ видите, даже и въ самомъ этомъ воспроизведеніи является необходимость въ особомъ творчествѣ. Передать краски въ черномъ и бѣломъ, придать точное выраженіе лишь намѣченному слегка живописцемъ—составляетъ особенную и нелегкую задачу гравюры. Гравюра, воспроизводящая, поэтому никогда не можетъ быть фотографіей, она будетъ всегда болѣе или менѣе близкой фантазіей на тему живописца. Но гравюра дѣлается самостоятельнымъ творчествомъ вполнѣ, когда она сама по себѣ даетъ не воспроизведеніе чужихъ идей, а является свободнымъ выраженіемъ идей художника. Это такъ называемыя работы живописцевъ-граверовъ—peintres-graveurs. На нихъ стоитъ остановиться, ибо мы тутъ встрѣтимся съ произведеніями, стоящими наравнѣ съ самыми знаменитыми проявленіями художественнаго творчества въ живописной формѣ. Стоитъ припомнить работы Рембрандта, этого вѣчнаго грандіознаго сфинкса, стоящаго особо отъ всѣхъ художниковъ міра, давшаго намъ въ гравюрѣ образцы недосягаемаго искусства.

Тутъ видимъ мы Альбрехта Дюрера, поражающаго глубокомысліемъ своихъ идей. Тутъ мы должны вспомнить знаменитую плеяду нѣмецкихъ Kleinmeister'овъ

XVI столѣтія, проявившихъ необычайную способность къ наблюдательности народныхъ нравовъ, ни съ чѣмъ несравнимый юморъ, бывшій предшественникомъ голландскаго искусства XVII в.,—дающихъ намъ право предполагать, до какой высоты, на народной почвѣ, могъ бы возвыситься художественный германскій духъ, если бы не послѣдующія войны XVI и XVII вѣковъ, на цѣлыхъ два столѣтія убившія искусство Германіи. Вспомнимъ при этомъ несравненныхъ голландцевъ—Остаде, Берхема, Ватерлоо, Рюисдаля, Адріана Ванъ-Вельде, ихъ такъ много, что не перечтешь, — которые въ своихъ произведеніяхъ дали намъ возможность на время уйти отъ мыслей о тревожной жизни человѣка и полюбить природу въ ея чудной простотѣ и спокойствіи; сколько при этомъ оттѣнковъ! Возьмемъ офорты Рюисдаля, его знаменитый Champ de blé, ложащійся теплымъ вѣяніемъ на наше сердце, его другіе угрюмые пейзажи, заставляющіе глубоко задуматься, но которые говорятъ такъ правдиво, что отъ этой думы умъ вашъ едва можетъ оторваться. А та любовь, которая лежитъ въ произведеніяхъ Остаде! Его сельская жизнь, къ которой относится онъ съ необычайной теплотой, становится и намъ близкой, и мы готовы вмѣстѣ съ изображенными имъ поселянами поудить рыбу въ тихой рѣчкѣ на мостикѣ въ одной изъ его чудныхъ гравюръ. А воздухъ и его нѣга у Берхема?!

Если же мы коснемся царя peintre-граверовъ Рембрандта, то здѣсь перо должно перестать писать. Цѣлые томы написаны и пишутся теперь, и все стоитъ этотъ сфинксъ неразгаданнымъ, все остается въ немъ что-то непонятное, и все стремится неудержимо къ нему, будучи притягиваемо какою-то непреодолимою силой, силится понять и падаетъ ницъ отъ изнеможенія. Что Рембрандтъ знаетъ каждую черту всякаго внѣшняго и душевнаго движенія человѣка, ясно видитъ всякій; любитъ ли же онъ человѣка—это вопросъ? Или этотъ всевидящій умъ такъ хорошо зналъ людей, что невольно былъ въ сторонѣ отъ нихъ, и былъ не столько эгоистомъ, сколько мизантропомъ? Но какой геній, кромѣ Рембрандта, въ состояніи былъ дать намъ на бумагѣ тотъ свѣтъ, который мы видимъ на его вѣчномъ chef d' oeuvre'ѣ,— «Les trois arbres»? Здѣсь произведеніе перестаетъ быть дѣломъ просто рукъ человѣческихъ. Тутъ необходимъ какой-то иной критерій, чтобы увѣриться, что все-таки это сдѣлано человѣкомъ. Переходя теперь отъ работъ тѣхъ великихъ мастеровъ, которые составили славу гравюры, вспомнимъ, что въ прежнія времена, при отсутствіи другихъ способовъ, народный юморъ въ своихъ, болѣе или менѣе сложныхъ, лубочныхъ изданіяхъ, или болѣе или менѣе художественныхъ карикатурахъ, проявился съ такою силой, что гдѣ лучше узнаемъ мы нѣкоторыя эпохи, какъ, напримѣръ, первую французскую революцію, какъ не изъ безсчисленнаго количества самыхъ разнообразныхъ, по смѣлости своей, произведеній? Вся накипѣвшая ненависть къ подавлявшимъ человѣческое простое чувство властителямъ и представителямъ высшихъ слоевъ общества въ неподдѣльной формѣ выразилась въ карикатурахъ той эпохи.

Тамъ же встрѣчаемся мы съ самыми нѣжными изліяніями филантропическихъ чувствъ, которымъ нѣтъ мѣста у людей, внѣ простого народа стоящихъ. Не забудемъ и про наши русскія лубочныя изданія, ярко характеризующія взглядъ народный. Противодѣйствія реформамъ Петра Великаго, сочувствіе войнамъ съ нѣм-

цами и турками, какое-то патріотически-юмористическое отношеніе къ борьбѣ съ Наполеономъ—все это характерныя черты, которыя ясны для всякаго, кто занимался изученіемъ народнаго быта въ неискусныхъ, но не лишенныхъ своего значенія самостоятельныхъ лубочныхъ картинкахъ до того времени, когда еще цензура на нихъ не существовала.

Оканчивая мое сообщеніе, сдѣланное по краткости времени исключительно съ цѣлью не столько вполнѣ выяснить задачи имѣвшаго прежде такое значеніе гравировальнаго искусства, сколько напомнить ихъ, я не могу оставить безъ вниманія вопросъ о будущности дорогого многимъ и многимъ любителямъ искусства, давшаго имъ чудныя и высокія минуты наслажденія. Будущность эта съ развитіемъ всѣхъ приспособленій фотографіи стала темна и тревожна. Неужели то, что вѣками создавалось творческимъ умомъ и рукою человѣка, вдругъ должно замѣниться машиной? Думаю, что временныя увлеченія механическими способами искусства, послѣ безплодныхъ усилій въ этой формѣ дать возможность человѣку выражать все, что ему подсказываютъ его умъ и сердце, приведутъ къ тому, что ремесло займетъ свое мѣсто, творчество же, униженное на время, выскажется съ тѣмъ большею силою, чѣмъ болѣе оно было подавлено. Возьмемъ теперешніе способы воспроизведенія, и мы легко убѣдимся, что лучшее изъ нихъ все-таки простая фотографія, такъ какъ она одна требуетъ наименѣе ретуши, но и фотографія все-таки есть только подстрочное, притомъ во многихъ отношеніяхъ неточное, воспроизведеніе твореній живописцевъ; тамъ же, гдѣ она дѣйствуетъ самостоятельно въ портретахъ съ живыхъ людей, то, какъ она ни хороша, она не въ состояніи дать намъ типа, она будетъ служить всегда для воспроизведенія только того, что есть, но не того, что можетъ быть, или того несуществующаго, въ сферахъ котораго искусство создало величайшія міровыя художественныя произведенія. Если же возьмемъ мы фототипію, особенно же пресловутую фотогравюру, то масса необходимыхъ ретушей, искажающихъ невольно рисунокъ, и ея однотонность, противъ которой пока тщетно борется пытливый умъ человѣка, по крайней мѣрѣ, до нашего времени, несмотря на все ея кажущееся совершенство, придаютъ ей какую-то безжизненность, мертвенность. Искусство же безъ жизни перестаетъ быть художествомъ; оно становится ремесломъ. Что можетъ быть искуснѣе китайскихъ вырѣзныхъ изъ слоновой кости фигурокъ, башенокъ, шариковъ. Но, лишенные жизни, они мертвы для искусства. Возьмемъ же произведенія японцевъ, ихъ полныя юмора и жизни фигурки или ихъ, хотя причудливыя, но не лишенныя высокаго изящества и вкуса, вазы, и вы смѣло скажете, что если китайскія произведенія должны быть выкинуты изъ сферы искусства, то японскія, наоборотъ, имѣютъ полное право на всемірное художественное признаніе.

Теперь остается еще вопросъ—какой родъ гравюры имѣетъ за собою будущность—рѣзецъ ли въ XVI-мъ и XVII-мъ вѣкахъ вполнѣ свободный, затѣмъ въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи все болѣе и болѣе стѣсняемый холодными правилами, дошедшій, главнымъ образомъ, до своего окончательнаго блеска въ манерной формѣ на почвѣ, проникнутой внѣшнимъ этикетомъ французской монархіи, или офортъ, получившій свое главное развитіе на почвѣ освобожденной Голландіи и ставшій излюбленнымъ способомъ всѣхъ до нашего времени живописцевъ?

Если мы обратимъ вниманіе на ту громадную массу произведеній гравюрныхъ нашего времени, которыя создаются офортомъ, то нѣтъ сомнѣнія, что—будущность за офортомъ, конечно съ поправками, какъ и всегда было, рѣзцомъ или сухой иглой; но, кажется мнѣ, что, если бы, вмѣсто подражанія въ свое время знаменитымъ, но теперь нѣсколько утратившимъ это значеніе, рѣзцовымъ манернымъ гравюрамъ прошлаго столѣтія—Вилле и нашего столѣтія какого-нибудь Лонги или Фр. Мюллера, встрѣтились смѣлые граверы, которые вспомнили бы, что рѣзецъ далъ намъ Марка Антонія, Дюрера, Гольціуса, Зюйдергёфа, Корнелія Фишера, цѣлую фалангу граверовъ съ Рубенса, со штрихами незаученными, а свободными, да притомъ сумѣли бы создать и по идеѣ великія произведенія, то рѣзецъ сталъ бы опять одной изъ излюбленныхъ формъ гравированія и, вмѣстѣ съ работами офортомъ, влилъ бы новую жизнь въ искусство, когда-то исполненное истинной силы и высокаго художественнаго значенія.

Рефератъ этотъ вызвалъ оживленныя пренія.

Первымъ говорилъ профессоръ Ѳ. Ѳ. Петрушевскій. Онъ выразилъ свое недовѣріе къ тому, чтобы гравюра могла продолжать свое существованіе при усовершенствованіяхъ фотографіи. Граверъ, говорилъ онъ, при всемъ своемъ мастерствѣ, занимаетъ роль второстепенную, а такія-то именно гравюры, не самостоятельно фантазировавшія, а точно копировавшія картину, и послужили къ распространенію произведеній искусства, тогда какъ, великіе по художеству, но не точные въ передачѣ, граверы врядъ ли получили бы одобреніе художника.

Кромѣ того, если нѣкоторая машина производитъ нѣчто убивающее какое-либо произведеніе искусства, то есть ли это послѣднее—чистое произведеніе искусства?

Въ опроверженіе на это референтъ указалъ на самостоятельное значеніе гравюры, гдѣ, какъ, наприм., въ извѣстной гравюрѣ Одрана съ баталіи Лебрена, гравюра стоитъ даже выше самой картины.

С. К. Говоровъ указалъ, что изъ всѣхъ воспроизведеній—гравюра художественнѣе всѣхъ, такъ какъ другія передаютъ только внѣшнюю сторону, а не духъ картины. Онъ не согласенъ даже съ референтомъ, видящимъ будущность только для офорта. Онъ находитъ, что часто бываетъ необходимъ и рѣзецъ, какъ, напримѣръ, нѣтъ способа лучше рѣзца для передачи Рафаэля. Увлеченіе же фотографіей онъ сравниваетъ съ бывшей одно время въ большомъ употребленіи олеографіей, которая не только не вытѣснила живопись, но и сама просуществовала не долго.

Г. А. Рачинскій подтвердилъ замѣчаніе С. К. Говорова, прибавивъ, что механическая репродукція можетъ убить только нехудожественную гравюру.

С. С. Шайкевичъ высказалъ, что работа гравера, даже не идущаго далѣе воспроизведенія, и та стоитъ выше фотографіи, потому что она есть трудъ индивидуальный, фотографія же безлична, скучна и есть только суррогатъ искусства. Что гравюра никогда не умретъ, это ясно показываетъ намъ европейское искусство. Недавно только умеръ Фердинандъ Гальяръ, создавшій даже новую манеру рѣзца, напоминающую, по пятнамъ, офортъ. Гравюра все равно, что переводъ съ одного языка на другой.

К. М. Быковскій указалъ, что фотографія безсильна даже передать впечатлѣніе, какое даютъ краски, при помощи только свѣта и тѣни. Художникъ же производитъ отвлеченіе, а это работа вполнѣ творческая и ее можетъ исполнить только человѣкъ.

Послѣдній въ этомъ засѣданіи рефератъ доложилъ В. М. Михеевъ:

Правда, манера и манерность въ живописи.

Каждый живописецъ, каково бы ни было его душевное настроеніе и міросозерцаніе, какіе бы темы и сюжеты ни бралъ онъ для своихъ произведеній, при исполненіи послѣднихъ, неизбѣжно встрѣчается съ задачею воспроизвести то, что человѣческій глазъ видѣлъ или могъ видѣть въ натурѣ. Живописецъ, сообразно своимъ взглядамъ на тему картины, такъ или иначе видоизмѣняетъ, идеализируетъ, искажаетъ натуру, но обойти ее совсѣмъ не можетъ.

Рафаэль могъ придать своимъ образамъ возвышенный неземной оттѣнокъ, Микель Анджело могъ утрировать грандіозную мускулатуру своихъ изображеній, но ни тотъ ни другой не миновали созданія человѣческой, существующей въ природѣ, фигуры. Не избѣгли этого ни современникъ Джіотто, совсѣмъ мало знакомый съ натурою и анатоміей, создавая свои безтѣлесныя угловатыя и блѣдныя фигуры, ни новѣйшіе импрессіонисты, рисуя ярко неопредѣленные наброски ихъ широкой кисти.

Даже создавая фантастически неземные образы, художники иначе не могутъ ихъ мыслить, какъ въ видѣ образовъ живой натуры, подвергнутыхъ условнымъ искаженіямъ. Они могутъ нарисовать голову Медузы, но въ основѣ лица этой головы ляжетъ очертаніе живого человѣческаго лица, волосы ея создадутся по образу и подобію живыхъ извивающихся змѣй.

Художники могутъ воспроизвести на полотнѣ дантовскій волшебный лѣсъ, но деревья реальнаго лѣса непремѣнно послужатъ основой изображенія его фантастической растительности.

Человѣческое воображеніе безгранично. Религія, легенда, миѳъ, сказка — эти плоды массовой человѣческой фантазіи открываютъ неисчерпаемые источники сверхъестественнаго,—даже для художника наиболѣе скептически настроенной эпохи. Но какая бы изъ этихъ сокровищницъ ни давала художнику его образы, ему не воссоздать ихъ на полотнѣ, если онъ не видалъ натуры, которую могъ бы положить въ ихъ основныя очертанія.

Говорятъ, Фридрихъ II Гогенштауфенъ, можетъ быть, оригинальнѣйшій изъ средневѣковыхъ властителей, запиралъ новорожденныхъ дѣтей, кормя ихъ въ темнотѣ при посредствѣ глухонѣмыхъ слугъ, чтобы, выпустивъ ихъ потомъ взрослыми на свѣтъ, въ толпу людей—наблюдать, какой эффектъ произведетъ на нихъ солнце, какъ проявится ихъ первичное стремленіе къ пониманію окружающаго, къ членораздѣльной рѣчи. Легенда не сообщаетъ, что же обнаружили въ своемъ поведеніи несчастныя жертвы императорской любознательности. Но можно съ увѣренностью утверждать: если бы сдѣлать опытъ—воспитать человѣка въ подвалѣ, при свѣтѣ факела, не показать ему ни луча солнца, ни одного деревца, научить его передавать

красками тьму подвала и свѣтъ факела, прочесть ему описаніе райской сѣни по Библіи, или по Мильтону и потомъ потребовать, чтобы онъ изобразилъ на полотнѣ эту сѣнь,—то рай на картинѣ поразительно бы напоминалъ подвалъ.

Итакъ, чѣмъ бы ни питались умъ и фантазія живописца, только то, что видитъ его глазъ, дастъ ему возможность выразить его умственные образы, сдѣлать ихъ понятными и близкими людямъ, созерцающимъ окружающее глазами, устроенными такъ же, какъ и его глазъ. Отсюда точное опредѣленіе первой задачи, которая сама собой ставится передъ всякимъ, ступившимъ на дорогу живописи. Эта задача—*правда,* вѣрность изображенія того, что художникъ и зрители его картинъ видятъ въ природѣ, въ дѣйствительной жизни. Чѣмъ ближе къ истинѣ очертаній и красокъ того, что на самомъ дѣлѣ существуетъ рисунокъ и колоритъ художника, тѣмъ точнѣе разрѣшится эта его первая задача. Съ этой точки зрѣнія вполнѣ понятенъ восторгъ великаго Гете, когда ему удалось нарисовать съ удивительною точностью перочинный ножикъ.

Но достиженіе совершенства на этомъ пути невозможно. Математическая точность въ этой области—абсурдъ. Нѣкоторая неточность всегда вкрадется въ живописныя изображенія. Причинъ тому много. Самая неизбѣжная — это организація человѣческаго зрѣнія у каждаго индивидуума. Если извѣстны такія болѣзни, какъ дальтонизмъ, яркое окрашиванье въ одинъ цвѣтъ видимыхъ больнымъ предметовъ, то нельзя прослѣдить всего разнообразія тоновъ и оттѣнковъ, въ какомъ разные люди видятъ одни и тѣ же предметы, благодаря неодинаковой выпуклости глазного хрусталика и тому подобнымъ особенностямъ. Отсюда и неодинаковая глубина воздушной перспективы, неодинаковая яркость освѣщенія предметовъ, въ которыхъ видятъ ихъ два человѣка.

14898

БИБЛІОТЕКА И. И. ТОЛСТОГО МУЗЕЯ

Счастье художника, если его зрительный органъ, по возможности, близокъ къ идеально нормальному органу. Тогда его изображенія покажутся естественными большему количеству людей: масса въ своей физической организаціи всегда болѣе или менѣе нормальна. Но художникъ, страдающій недостаткомъ зрительнаго органа, никогда не освободится отъ нѣкоторой неточности изображеній. Между тѣмъ, онъ можетъ быть все же большимъ талантомъ. Не владѣя колоритомъ, онъ можетъ быть мастеромъ рисунка и наоборотъ. Не владѣя въ полномъ совершенствѣ ни тѣмъ, ни другимъ, онъ можетъ быть могучимъ мастеромъ композиціи, глубокимъ мыслителемъ или психологомъ въ живописныхъ изображеніяхъ человѣка и его судебъ. И разъ только налицо одно изъ необходимыхъ качествъ живописца, чтобы нравиться зрителю,—блестящія краски, удивительный рисунокъ, или глубина и красота содержанія его картинъ, — подъ градъ порицаній его недостатковъ, онъ все же найдетъ поклонниковъ, все же будетъ признанъ даже геніемъ, если онъ, какъ, напримѣръ, Буанаротти, не владѣя красками, съ дивной силой владѣетъ другими сторонами своего искусства. И *правда* изображенія, хотя неточная, несовершенная, будетъ дышать изъ его произведеній, какъ правда строенія человѣческаго тѣла дышетъ изъ преувеличенныхъ анатомически образовъ великаго флорентинца.

Въ концѣ концовъ, увлеченная этимъ дыханіемъ правды, публика начнетъ невольно незамѣтно приспособляться къ тѣмъ недостаткамъ, съ которыми выражена

эта правда. Какъ въ лицѣ дорогого человѣка милы намъ и его неправильности, такъ въ произведеніяхъ любимаго художника намъ станутъ милы и его недостатки. Уже не искаженіе почудится намъ въ нихъ, а отпечатокъ своеобразности, оригинальности. Не одною правдой плѣняетъ людей искусство; красота также его могучій элементъ. А красота почти всегда условна, всегда подчинена вкусу эпохи, племени, народа, индивидуума... И до признанія нравящейся намъ оригинальности—своеобразной красотой часто только одинъ шагъ. Сдѣланъ этотъ шагъ, и недостатокъ становится въ нашихъ глазахъ достоинствомъ.

Примѣры найти не трудно. Вольтера, сына Франціи XVIII вѣка, возмущали «дикіе» эвфуизмы Шекспира; массу же сыновъ той же Франціи въ слѣдующемъ столѣтіи плѣняли несравненно болѣе трескучія особенности стиля Гюго.

Но мало того, что публика, зрители начинаютъ любить недостатки художника, признавая ихъ сперва его особенностями, а потомъ новою красотой его творчества. Самъ онъ, сначала безсознательная жертва своеобразности своей физической или умственной организаціи, чувствуя свой успѣхъ, все болѣе сживаясь съ невольнымъ характеромъ своего творчества, начинаетъ также любить его особенности, непроизвольно подчеркивать ихъ, усиливать. То, что было сперва чуть замѣтно, хотя и неизбѣжно въ его картинахъ, начинаетъ почти кричать въ нихъ; то, что сначала только ослабляло нѣсколько правду его изображеній, заслоняетъ ее нарождающеюся условностью творческихъ формъ.

И вотъ возникаетъ то, что если не замѣняетъ правду въ искусствѣ, то идетъ съ ней рядомъ, набрасываетъ на нее дымку субъективизма: возникаетъ индивидуальная *манера* художника. Не будемъ слишкомъ порицать это явленіе. Прелесть художественнаго творчества, повторяемъ, не въ одной правдѣ; красота же есть часто то своеобразное, что вноситъ индивидуумъ въ изображеніе правды. Часто именно формула искусства можетъ быть выражена такъ: правда + недостатки художника = правдѣ + его манера = своеобразной красотѣ, трогающей сердца зрителя... Конечно, недостатки недостаткамъ рознь, и не всякая манера—красота.

Но опредѣленіе красоты не входитъ въ задачу нашего реферата. Вернемся къ нашей темѣ. Съ момента появленія художниковъ, плѣняющихъ зрителей своею манерой, передъ очами этихъ зрителей появляется уже какъ будто новый міръ—міръ, подобный живому, реальному, но въ то же время иной, отличающійся отъ него. Міръ живой какъ будто протестуетъ своими реальными образами противъ образовъ этого иного живописнаго міра—міра творческой условности, міра художественной манеры. И касайся здѣсь дѣло науки, а не искусства, точнаго знанія, а не красиваго творчества, борьба реальной правды съ условною манерой была бы значительно легче. Любовь къ истинѣ, чего бы ни стоило обладать ею,—единственный высшій стимулъ ученаго изслѣдователя. Иное дѣло художникъ: измѣнчивая волшебница, красота, никогда не позволитъ ему предаться исключительному поклоненію ея суровой сестрѣ, истинѣ. Она всегда будетъ набрасывать свою чародѣйскую вуаль на строгія черты правды и, сообразно цвѣту этой вуали, являть эти черты или въ идеалистической окраскѣ, или въ аскетическомъ оттѣнкѣ, или въ смѣлыхъ мазкахъ натурализма, или въ неопредѣленно яркой радугѣ импрессіонизма.

И если обыкновенный зритель художественнаго произведенія будетъ невольно покоренъ тою или другою живописною манерой, то какъ же не подчиниться, ей художнику дебютанту? Вспомнимъ наше сравненіе опыта Фридриха Гогенштауфена съ опытомъ, который можно было бы произвести съ художникомъ, воспитаннымъ въ полутемномъ подвалѣ, задавъ ему тему изобразить райскую сѣнь. Представимъ себѣ, что этотъ художникъ воспитанъ не въ подвалѣ, а въ готической церкви, съ ея стрѣльчатыми окнами и изображеніями въ стилѣ Дюрера и Гольбейна. Навѣрное, райская сѣнь и наши блаженные прародители, подъ его кистью, невольно стали бы напоминать готическіе своды и образы старо-германскихъ художниковъ.

Но этотъ несчастный узникъ готическаго собора работалъ бы въ старо-нѣмецкой манерѣ невольно. Вообразите же вы молодыхъ начинающихъ художниковъ, переходящихъ изъ натурнаго класса школы въ галлереи картинъ ихъ старшихъ современниковъ. Можно ли утверждать, что прелесть видимаго въ натурѣ, въ дѣйствительности, обережетъ ихъ неустановившуюся впечатлительность, ихъ колеблющіеся умы отъ увлеченія прелестью той или иной манеры?

Среди нихъ можетъ быть три случая. Могучій прирожденный талантъ, пройдя легко и скоро увлеченіе подражательности, смѣло выйдетъ на самостоятельную дорогу, обопрется снова на правду натуры и, съ этою твердою опорой, ступивъ на широкое поприще искусства, создастъ свою манеру, подчинитъ себѣ и зрителей, и художниковъ-подражателей.

Талантъ, сравнительно значительный, но уже далеко не столь сильный, какъ первый, остановится на одномъ излюбленномъ мастерѣ (современникѣ или старомъ художникѣ — все равно), усвоитъ его манеру, можетъ быть, усовершенствуетъ ее, или придастъ ей своеобразную новизну, и, никогда не освобождаясь отъ этой получужой манеры, изобразитъ, при ея помощи, оригинальные образы, порожденные его умомъ, его фантазіей. Онъ не будетъ пророкомъ новизны въ живописи, но можетъ быть прекраснымъ художникомъ, удачнымъ выразителемъ интересныхъ идей и образовъ.

Наконецъ, таланты еще менѣе значительные, а главнымъ образомъ люди ограниченной оригинальности ума и фантазіи, увлекаемые инстинктивною любовью къ живописности образовъ, живописности того или иного характера, прильнутъ всею силой своей внѣшней впечатлительности къ манерѣ какого-нибудь учителя, уйдутъ исключительно въ изученіе и усвоеніе только ея особенностей. Они забудутъ натуру, истину, перестанутъ жить собственнымъ умомъ и фантазіей; равнодушные къ тому, чтобы быть *дѣятелями искусства*, признаютъ и провозгласятъ себя *проповѣдниками школы;* въ тщетномъ стремленіи уловить манеру учителя (ибо всякое голое подражаніе непремѣнно слабѣе своего оригинала) прибѣгнутъ въ невольномъ ослѣпленіи къ утрировкѣ его особенностей и, не создавъ ни тѣни своей особой манеры, почти позабывъ правду натуры, создадутъ въ живописи царство *манерности*, царство, если такъ можно выразиться, подражательныхъ гримасъ кисти, царство упадка искусства.

И если мы вспомнимъ, что указанные выше могучіе самобытные таланты являются какъ исключительные свѣточи искусства, отсутствуя иногда втеченіе цѣлыхъ

столѣтій; если не забудемъ, что, поставленные нами во вторую категорію, даровитые послѣдователи этихъ геніевъ не могутъ быть также особенно многочисленны,— природа не щедра даже на такіе таланты, — если примемъ во вниманіе, что все болѣе распространяющаяся потребность въ предметахъ искусства (въ томъ числѣ и картинахъ) манитъ на дорогу искусства все большее количество посредственностей; если мы не упустимъ изъ соображенія ни одного изъ этихъ фактовъ, то мы поймемъ, какое широкое поле манерности открывается въ современной живописи.

Замѣтимъ при этомъ, что манерность можетъ быть не только чисто подражательная одному извѣстному образцу. Нѣтъ, часто художникъ, безсильный создать оригинальную технику, неспособный вдохновиться глубокими образами, лишенный даже свойствъ, необходимыхъ, чтобы увлечься какимъ-нибудь однимъ образцомъ, но, чувствуя необходимость что-либо сдѣлать, чтобы выдвинуться въ современной толкотнѣ талантовъ и бездарностей на рынкѣ искусства,— ищетъ какъ бы своей манеры. Но его глазъ, равнодушный къ живой натурѣ, затуманенный впечатлѣніями безчисленныхъ выставокъ, галлерей и т. п., ищетъ на полотнѣ не оригинальности, въ основаніи которой лежитъ правда натуры, а какого-то эклектическаго сумбура красокъ и тоновъ. И, ставъ передъ полотномъ такого художника, вы не скажете, кому онъ подражалъ или даже кого онъ искажалъ. Вы только почувствуете, что передъ вами какая-то бездонная пропасть красочнаго манерничанья, нѣчто подобное той радугѣ, какою размалевывалъ женщину на своей картинѣ сошедшій съ ума Клодъ Лантье у Зола...

Но то былъ даровитый человѣкъ, сошедшій съ ума. Гдѣ же предѣлъ не безумной, но лишенной оригинальности ума бездарности на этомъ поприщѣ?

Вотъ путь, какимъ правда въ искусствѣ, спускаясь на неизбѣжную ступень манеры, рискуетъ очутиться передъ бездной манерничанья... Что же можетъ служить опорой художнику, чтобы, ступивъ на скользкую ступень манеры, не сорваться по наклонной плоскости въ эту бездну? Одинъ ли талантъ, который не въ волѣ художника, или еще что-нибудь подчиняющееся нашей личной волѣ, нашему личному выбору?

Цѣли живописнаго творчества могутъ быть подведены подъ три рубрики.

Художникомъ можетъ руководить желаніе достичь возможно большаго мастерства чисто въ искусствѣ живописи, т. е. мастерства въ изображеніи на полотнѣ предметовъ какихъ угодно: человѣческое лицо, цвѣтокъ, мертвая натура, пейзажъ имѣютъ для такого художника только значеніе объекта живописи; процессъ живописи ему дорогъ только какъ процессъ воспроизведенія натуры.

Для другого художника этого мало: онъ хочетъ пользоваться своею кистью для воплощенія на полотнѣ красоты, конечно, такъ, какъ онъ ее понимаетъ. Въ человѣческой фигурѣ, въ цвѣткѣ, въ камнѣ, въ пейзажѣ онъ будетъ отыскивать красоту, будетъ придавать ее всему этому на полотнѣ.

Наконецъ, третій художникъ посмотритъ на дѣло еще иначе: онъ захочетъ внести въ живопись идею, глубокій жизненный смыслъ; касаясь человѣка на полотнѣ, онъ затронетъ религію, бытъ, психологію, исторію.

И, сообразно тремъ указаннымъ стремленіямъ, одинъ будетъ преслѣдовать

только живопись въ чистомъ видѣ, другой только красоту въ живописи, третій идею и глубокое содержаніе. Здѣсь можно еще присоединить разновидности послѣдней рубрики: одинъ будетъ сообщать своему произведенію идею только въ рамкахъ красиваго образа, другой, ради идеи, пожертвуетъ даже красотою изображенія, ища въ немъ только правды и соотвѣтствія съ своею мыслью. Нечего говорить, что это соотвѣтствіе будетъ соотвѣтствіемъ съ общимъ міросозерцаніемъ художника, и, сообразно этому міросозерцанію, онъ будетъ въ своихъ изображеніяхъ реалистомъ или идеалистомъ, раціоналистомъ или мистикомъ.

Можно было бы подумать, что художникъ, поставившій себѣ цѣлью одну силу живописи, безъ отношенія къ красотѣ или идеѣ, будетъ преслѣдовать только возможную близость къ натурѣ, то-есть правду изображенія. Но мы уже показали, какъ особенность строенія глаза можетъ отклонить его отъ точности въ передачѣ натуры и толкнуть на дорогу манеры, т.-е. извѣстной условности, которую самъ онъ не перестанетъ считать правдой. Если же мы, перейдя къ другимъ разновидностямъ художественныхъ стремленій—къ жаждѣ изображать или красоту, или идею, или обѣ въ связи, попробуемъ взвѣсить все разнообразіе вкусовъ и взглядовъ, способныхъ вліять на художника, то мы увидимъ, что этому разнообразію нѣтъ предѣловъ.

Не забудемъ, что и вліянія эпохи, общественнаго настроенія, національности, страны — все это воздѣйствуетъ на художниковъ и воспринимается каждымъ изъ нихъ своеобразно. Словомъ, чтобы разобраться во всемъ этомъ, какъ говорятъ французы, нужно будетъ выпить цѣлое море. Слѣдовательно, если бы мы попытались во всѣхъ этихъ подробностяхъ дѣятельности живописца, его психики, его побужденій отыскать что-либо опредѣленное, то мы бы рисковали среди широкаго, какъ сама жизнь, поля проторить узкую дорожку, сообразную только съ нашимъ личнымъ взглядомъ и вкусами и ведущую не всякаго туда, куда бы наиболѣе цѣлесообразно вели его талантъ, его вкусы.

Кромѣ того, рѣшеніе вопроса о путеводительныхъ маякахъ на этомъ пути должно быть предоставлено общей эстетикѣ и философіи искусства,—общей наукѣ о человѣкѣ, о роли и цѣляхъ всякаго творчества въ жизни и судьбахъ человѣчества. Насъ же занимаетъ вопросъ исключительно о живописной техникѣ—о той или другой манерѣ передавать въ краскахъ то, что видитъ глазъ, какъ художника, такъ и его зрителя. Мы упомянули все, о чемъ говоримъ выше, съ единственною цѣлью показать, какое безграничное море вліяній—не чисто художественныхъ—можетъ, такъ или иначе, воздѣйствовать на творчество живописца. И если, какъ мы показали раньше, одно устройство глаза художниковъ порождаетъ разнообразіе манеры и манерности въ ихъ творчествѣ, то какъ же могутъ увеличивать и разнообразить и ту, и другую всѣ отмѣченныя вліянія!

Изъ всего этого можно сдѣлать только одинъ выводъ: ища опоры художнику на скользкомъ пути отъ правды къ манерѣ, отъ манеры къ манерности, надо остановиться на возможно простомъ, ясномъ и возможно непоколебимомъ принципѣ. Если же мы, перебирая въ дѣятельности живописца всѣ стороны его психики и физической организаціи, будемъ искать такой, которая бы всего менѣе подвергалась

вліяніямъ всевозможнаго рода, то несомнѣнно остановимся на томъ же, съ чего начали нашу рѣчь: на физической организаціи глаза, которымъ видятъ предметы художникъ и зрители его произведеній; на той правдѣ изображенія живыхъ существующихъ предметовъ, которая, несмотря на все разнообразіе органа зрѣнія у людей, является первою и наиболѣе ясною задачей живописца.

Въ самомъ дѣлѣ, человѣкъ можетъ строго и безпристрастно слѣдить за всякою своею дѣятельностью только тогда, когда у него есть устойчивый, находящійся внѣ его критерій, который не можетъ поддаться субъективному вліянію того, для кого онъ служитъ критеріемъ. Полководецъ можетъ сколько угодно восторгаться совершенствомъ своего боевого плана; если его войско разбито, онъ въ концѣ концовъ все-таки несовершенный тактикъ и стратегъ; и въ глубинѣ души онъ первый самъ почувствуетъ это. Какъ бы артистически ни выстроилъ домъ архитекторъ, но когда жилье въ этомъ домѣ неудобно, тѣсно или холодно, субъективныя архитектурныя симпатіи зодчаго не утѣшатъ ни жильца, ни самого строителя, если послѣдній не захочетъ упорно закрыть глазъ на несчастное положеніе обитателя его архитектурнаго chef d'oeuvre'a.

Въ живописи единственный такой, внѣ самого живописца стоящій, критерій его дѣятельности,—это живая природа, натура. Она не измѣнитъ въ угоду прерафаэлиту своихъ полныхъ, живыхъ очертаній въ тощія, сухія, условно нематеріальныя. Притомъ изъ всѣхъ реагентовъ на творчество живописца — его умственнаго міровоззрѣнія, его душевнаго настроенія и другихъ—наиболѣе объективнымъ способенъ остаться все-таки его физическій глазъ, его зрѣніе.

Полагаютъ, что при особенно сильномъ самовнушеніи можно заставить себя и видѣть вовсе не то, что видитъ нашъ физическій глазъ. Но такая сила самовнушенія все же, навѣрное, рѣже встрѣчается и труднѣе достижима, чѣмъ самовнушеніе умственно-моральное. Можно дойти до такого внутренняго настроенія, при которомъ раскаты невидимаго грома примешь за раскаты колесницы Иліи пророка, какъ утверждаетъ народное суевѣріе. Но еще болѣе легко, держась воззрѣній Карамзина на перваго Лжедимитрія, рисовать себѣ въ его образѣ черты бѣглаго монаха или, подчиняясь воззрѣнію Костомарова, видѣть въ его лицѣ нѣчто, не имѣющее ничего общаго съ русскою монастырскою средой. Словомъ, чѣмъ болѣе наше представленіе о предметѣ или событіи покоится на внутреннемъ созерцаніи, на нашей мысли или фантазіи, тѣмъ легче намъ придать ему субъективный характеръ; чѣмъ болѣе оно есть результатъ внѣшнихъ воспріятій пяти нашихъ чувствъ, тѣмъ труднѣе исказить его объективный образъ какимъ бы то ни было самовнушеніемъ.

Итакъ, живая природа, натура—наиболѣе устойчивый, единственный, внѣ насъ находящійся, критерій живописнаго творчества; физическій органъ зрѣнія, наиболѣе безпристрастный въ своемъ родѣ, также наиболѣе устойчивый органъ воспріятій, необходимыхъ для живописи. Поэтому, какъ бы онъ ни былъ несовершененъ и разнообразенъ у людей,—онъ, какъ орудіе воспріятія,—природа, живая, дѣйствительно существующая натура, — какъ воспринимаемое, — только эти два фактора живописнаго творчества, въ ихъ взаимномъ отношеніи, могутъ быть признаны какъ основной принципъ, какъ несомнѣнный критерій этого творчества.

И если художникъ, какими бы широкими и разнообразными цѣлями ни задавался онъ въ своихъ работахъ, пожелаетъ имѣть безошибочный компасъ, предостерегающій его отъ опасныхъ художественныхъ заблужденій на его пути, только его зрѣніе можетъ быть стрѣлкою этого компаса, только живая натура способна сыграть роль магнитнаго полюса, неуклонно вѣрно направляющаго эту стрѣлку.

Конечно, вся та масса умственно-нравственныхъ вліяній на художника, разобраться въ которой мы предоставляемъ общей эстетикѣ и философіи, не замедлитъ произвести свое воздѣйствіе на живописца, едва онъ, собравъ этюды живой натуры, запрется въ свою мастерскую для компановки и писанія картины. Даже болѣе того, во время самаго собиранія этюдовъ это воздѣйствіе скажется на выборѣ натуры. Но, по крайней мѣрѣ, возможная правда скомпанованныхъ образовъ придастъ естественность и жизненность даже, можетъ быть, не совсѣмъ объективно реальной композиціи. Возможно совершенный рисунокъ, возможно истинная перспектива и освѣщеніе, возможно точно переданные краски и цвѣта—все это способно удержать на грани полной живописной лжи произведеніе, даже омраченное ложью композиціи, ложью идеи, если хотите тенденціи.

Правда, если здѣсь примѣнить утилитарный взглядъ на живопись, то придется сказать наоборотъ: пусть произведеніе, ложное, по композиціи, по идеѣ, будетъ ложно и по письму деталей: оно тогда совсѣмъ оттолкнетъ зрителей; правдиво же и хорошо написанныя детали могутъ послужить проводниками ложной идеи въ среду публики. Да, съ этой точки зрѣнія утилитарнаго воздѣйствія произведенія искусства на зрителей судить такъ, быть можетъ, будетъ и правильно. Но, во-первыхъ, идя по этому пути, придется пожелать вообще возможно большаго количества неумѣлыхъ бездарностей въ искусствѣ, дабы заблужденія, вообще свойственныя людямъ, не находили талантливыхъ и умѣлыхъ распространителей. Во-вторыхъ, наша тема — не воздѣйствіе искусства, въ частности живописи, на зрителей, а вопросъ, какъ оберечься самимъ художникамъ отъ манерничанья, то-есть лживой условности въ письмѣ.

Мы коснулись вліянія правдиваго, согласнаго съ натурой письма на композицію, на идею картины. Но для основного вопроса, который мы разбираемъ, не столько важна даже эта сторона дѣла. Самое важное, все-таки, что̀ вноситъ въ живопись слѣдованіе живой натурѣ, это ограниченіе склонности къ оригинальной манерѣ, а, слѣдовательно, и предупрежденіе опасности, въ которую повергаетъ манера, слишкомъ рѣзко выраженная у мастеровъ, ихъ подражателей—опасности манерничанья, ведущей прямо къ упадку искусства.

Едва ли мы впадемъ въ изысканность или въ преувеличеніе, назвавъ возможно тщательное слѣдованіе живой натурѣ въ живописи выраженіемъ любви художника къ своему искусству, къ своимъ зрителямъ; манеру же—болѣе или менѣе развитымъ эгоизмомъ, своекорыстіемъ художника. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не любитъ человѣкъ свое дѣло, когда, забывая о себѣ, о своихъ пріятныхъ ему склонностяхъ, ревниво слѣдитъ за тѣмъ, чтобы не уклониться отъ единственнаго, болѣе или менѣе непоколебимаго базиса, могущаго оберечь его искусство отъ лжи и паденія? Развѣ не любитъ своихъ зрителей артистъ, озабоченный всего болѣе тѣмъ,

чтобы сказать имъ своими образами и красками наиболѣе несомнѣнную живописную правду? И развѣ, наоборотъ, не ступаетъ на дорогу эгоизма художникъ, увлеченный пріятною для него самого личною своеобразною манерой письма, все болѣе и болѣе забывая и возможную правду въ искусствѣ, и то, что личнымъ уклоненіемъ отъ нея онъ толкаетъ на дорогу лжи и своихъ послѣдователей художниковъ, и вкусъ своихъ зрителей—современниковъ, а можетъ быть, и ихъ потомковъ?

Пусть насъ не обвиняютъ въ томъ, что, настаивая на этомъ, возможно точномъ, слѣдованіи живой натурѣ, предостерегая отъ увлеченія манерой, мы отвлекаемъ художниковъ отъ пути своеобразной, столь цѣнной въ искусствѣ, оригинальности. Мы уже въ началѣ нашего изложенія отмѣтили, что манера часто вноситъ своеобразную красоту въ живопись, а красота—такой же несомнѣнный элементъ искусства, какъ и правда. Мы просто не имѣемъ ни малѣйшей боязни, чтобы у истиннаго художественнаго таланта, какъ бы строго и точно ни слѣдовалъ онъ правдѣ, изсякла оригинальность, не обнаружилась все-таки, вопреки всему, своеобразная манера.

Наоборотъ, пренебреженіе натурой, увлеченіе манерой, своеобразностью внушаютъ намъ живое опасеніе и за художника, и за создаваемую имъ школу. Кромѣ того, сфера умственно-нравственныхъ воздѣйствій жизни на художника такъ необозримо велика, что, какъ бы ни былъ онъ вѣренъ правдѣ натуры въ свой техникѣ, самое обширное поле оригинальности всегда откроется передъ нимъ въ композиціи, настроеніи, идеяхъ его картинъ. Манера же и ея побочное дитя — манерничанье, все болѣе охватывая художника, все болѣе заслонятъ отъ него идею, содержаніе, смыслъ произведенія. Какъ Нарциссъ, не могущій оторваться отъ собственнаго образа, отраженнаго ручьемъ, и забывающій за этимъ самосозерцаніемъ и людей, и окружающую природу, — художникъ-маньеристъ, если такъ можно выразиться, не въ силахъ оторваться отъ «своихъ» красокъ, отъ «своихъ» очертаній на полотнѣ; вопросъ о томъ, *что* они выражаютъ, постепенно стушевывается въ его умѣ; *какъ* онъ пишетъ — для него становится единственной заботой, единственнымъ интересомъ.

Вотъ почему въ эпохи, когда вопросы манеры и манерности особенно занимаютъ художниковъ, произведенія ихъ становятся все менѣе содержательными. Мы не осмѣлимся утверждать, что наша эпоха такова; не рѣшимся и отрицать это; но всякому дѣятелю живописи, начинающему чувствовать, что волны эпохи постепенно уносятъ его въ водоворотъ мнѣній о живописной техникѣ, и не видящему явнаго выхода изъ этого водоворота, мы не устанемъ повторять: бойся впасть въ манерность; не слишкомъ смотри на чужое творчество; остерегись излишняго соблазна манеры; не впадай въ эгоизмъ творческаго самообожанія и вѣрь одному компасу въ морѣ искусства—возможно близкому слѣдованію живой дѣйствительности, правдѣ изображеній.

Референту возражали профессоръ Петрушевскій, потомъ В. Д. Спасовичъ.

Суть ихъ возраженій сводилась къ тому, что точность наблюденій художника надъ природой никогда не можетъ быть полною, вслѣдствіе случайныхъ измѣненій живой природы на его глазахъ, и поэтому онъ въ «эмпирическую» правду этихъ

наблюденій невольно долженъ будетъ внести нѣчто свое, субъективное. Были между прочимъ сдѣланы указанія на Микель Анджело, котораго образы не могутъ быть признаны исключительно вѣрными натурѣ, дѣйствительности. Было указано и на фотографію, какъ на результатъ—и, конечно, въ художественномъ отношеніи неудовлетворительный—точнаго воспроизведенія натуры. Проф. Н. А. Звѣревъ замѣтилъ, что референтъ стоялъ бы гораздо ближе къ истинѣ, еслибы сказаль обратно: вполнѣ точное воспроизведеніе есть *неправда* въ живописи. При этомъ онъ дѣлаетъ сравненіе съ фотографіей. Фотографическій снимокъ бываетъ вѣренъ съ оригиналомъ въ тотъ моментъ, когда былъ сдѣланъ снимокъ. Лицо же постоянно измѣняется. И художникъ долженъ быть вѣренъ, такъ сказать, нормальному, среднему выраженію, типическому выраженію лица, всегда нѣсколько отличающемуся отъ всякаго отдѣльнаго момента въ состояніи лица. Простое подражаніе никогда не дастъ произведенія искусства. Художникъ долженъ передать душевное содержаніе, а не копировать природу.

На все это референтъ отвѣтилъ, что, дѣйствительно, длительность наблюденія легко измѣняющейся натуры расчленяетъ какъ бы на рядъ слагаемыхъ всю сумму даннаго художественнаго воспріятія. И, разумѣется, художнику нельзя достичь полной точности въ уловленіи каждаго слагаемаго, такъ что и сумма наблюденій не можетъ быть точной. Но это сложеніе отдѣльныхъ моментовъ наблюденія и совершаетъ въ художественномъ творчествѣ то, что разумѣютъ подъ словомъ талантъ. Онъ, своимъ синтетическимъ охватомъ, восполняетъ въ суммѣ неточность отдѣльныхъ наблюденій. Но и онъ можетъ дать приблизительно вѣрную сумму творческаго созданія, вѣрную правдѣ жизни, природы, типическое, душевное, только при сравнительномъ обиліи и точности слагаемыхъ, то есть наблюденіи природы, дѣйствительности. Не найдя слагаемыхъ этимъ путемъ, выдумавъ ихъ, и талантъ не получитъ даже приблизительно истинной суммы. Если бы Микель Анджело все же не клалъ знанія анатоміи въ основу гиперболической мускулатуры своихъ фигуръ, онѣ при всемъ ихъ преувеличеніи не дышали бы такой правдой, такой *живой* силой. Что же касается фотографіи, то о ней не стоило и поминать: не передавая цвѣта, она всегда нарушаетъ и правду перспективы. Разумѣется, при отсутствіи таланта, при одномъ тщательномъ наблюденіи художникъ, не угнавшись за фотографіей, не дастъ и достойной вниманія картины, но авторъ въ своемъ докладѣ имѣлъ, конечно, въ виду не бездарности.

Отвѣтъ этотъ былъ встрѣченъ громкими и дружными рукоплесканіями. В. Д. Спасовичъ заявилъ, что вполнѣ согласенъ теперь съ референтомъ.

II.

Засѣданіе 25-го апрѣля.

Почетный предсѣдатель В. Д. Спасовичъ.

Секретарь секціи С. К. Говоровъ.

Засѣданіе открылось сообщеніемъ В. Д. Спасовича о правахъ авторскихъ, на время котораго референта замѣнилъ въ качествѣ почетнаго предсѣдателя С. С. Шайкевичъ.

О правахъ авторскихъ:

Нашъ XIX вѣкъ носитъ характерную, ему только свойственную, печать: онъ—вѣкъ великихъ изобрѣтеній въ области вещества, сокращающихъ время, пространство, усугубляющихъ владычество человѣка надъ природою; онъ же есть вѣкъ столь быстро устанавливающихся международныхъ сношеній, что, какія бы мы кругомъ ни устанавливали китайскія стѣны національныхъ сепаратизмовъ, мы все-таки, сами того не подозрѣвая, граждане міра, космополиты. Одно изъ самыхъ важныхъ изобрѣтеній, повсемѣстно распространившихся въ XIX вѣкѣ, есть *авторское право*, фальшиво именуемое правомъ литературной или художественной собственности, хотя оно не имѣетъ никакихъ признаковъ учрежденія собственности. Оно положило конецъ преобладанію въ республикѣ письменъ людей породистыхъ и богатыхъ, открыло возможность плебею, умственному пролетарію, получать свое вознагражденіе, не сгибаясь въ поясѣ, не лизоблюдствуя, держать себя гордо и съ достоинствомъ сознавать о себѣ, что онъ *nemini impar*. Въ этой эмансипаціи высочайшаго вида труда—умственнаго творчества—есть извѣстныя ступени въ развитіи. Каждый народъ долженъ прежде всего обзавестись и устроиться у себя дома и затѣмъ только можетъ подумать о выгодахъ международнаго, по тому же институту, общенія. Съ авторскимъ правомъ происходитъ то же, что и съ другими изобрѣтеніями матеріальными, напримѣръ, съ желѣзными дорогами. Сколько разъ ни посылало наше правительство своихъ представителей на международные желѣзнодорожные съѣзды, никакой конвенціи о международномъ прямомъ сообщеніи не вышло и выйти не могло, пока не былъ выработанъ Высочайше утвержденный 12 іюня 1885 г. общій уставъ россійскихъ желѣзныхъ дорогъ, усвоившій Россіи основные общеевропейскіе пріемы и порядки, общіе съ Европою правила заключенія договора о перевозкѣ и типы накладныхъ, послѣ чего международное прямое сообщеніе сдѣлалось возможнымъ, и была подписана 2 октября 1890 г. международная о томъ конвенція Россіи съ главными европейскими государствами, ратификованная съ русской стороны 11 іюня 1891 года.

Извѣстно, что Россія вступила на путь международныхъ соглашеній о правахъ авторскихъ съ Франціей, по трактату 6 апрѣля 1861 г., съ Бельгіей же по, дословно тождественному съ первымъ, трактату 12 іюля 1862 г. Обѣ конвенціи были безсрочныя впредь до отказа съ которой-либо стороны. Россія отъ нихъ отказалась въ мартѣ 1887 г., но дѣйствительной перемѣны въ отношеніяхъ не вышло никакой, потому что и сближеніе было только призрачное, на одной только бумагѣ, оно состоялось между контрагентами, не понимавшими другъ друга и потому ни до чего существеннаго недоговорившимися. Французовъ интересуютъ только одни переводы ихъ произведеній на русскій языкъ, а въ Россіи до сихъ поръ исключительное право на переводы не ограждено и не укрѣплено за авторомъ. (По 18 статьѣ Приложенія къ 420 ст. 1 ч. X т. Св. Зак. Гр. исключеніе составляютъ только книги, потребовавшія особыхъ разысканій, если объявлено о намѣреніи воспользоваться правомъ перевода при выходѣ въ свѣтъ оригинала, и если переводъ, дѣйствительно, изданъ втеченіе двухъ лѣтъ со дня выпуска оригинала.) При существованіи конвенцій, французскія пьесы продолжали ставиться на нашихъ сценахъ, даже въ Императорскомъ Маріинскомъ театрѣ, безданно, безпошлинно. Конвенціи не защищали иностранныхъ музыкальныхъ произведеній отъ публичнаго ихъ исполненія и отъ эксплоатаціи посредствомъ различныхъ аранжировокъ.

Но Богъ съ ними, съ литературными конвенціями: *In hostem omnia licita*, говорилъ римлянинъ. Допустимъ, что, по аналогичному правилу, переведенному на наши нравы и нѣсколько смягченному, намъ подобаетъ всячески эксплоатировать иностранцевъ. Спрашивается: обезпечиваетъ ли нашъ законъ русскаго автора, артиста, композитора въ Россіи же отъ домашнихъ пиратовъ? Я отвѣчаю, что нашъ законъ ихъ не защищаетъ. Наше положеніе 8 января 1830 г. о правѣ собственности на произведеніе наукъ, словесности, художества и искусства такъ относится къ выработаннымъ западно-европейскою жизнью пріемамъ и практикѣ, какъ старинные кремневые аркебузы или московская царь-пушка къ современнымъ дально- и скорострѣльнымъ ружьямъ и пушкамъ.

Слыханое ли дѣло, чтобы во главѣ преступленій противъ авторскихъ правъ стоялъ *плагіатъ*, исчезнувшій изъ уголовныхъ европейскихъ кодексовъ и у насъ самихъ столь рѣдкій, что его можно сравнить только со сказочнымъ морскимъ зміемъ? У насъ онъ красуется на первомъ планѣ въ Уложеніи (ст. 1683) со своими невѣроятными, въ готическомъ вкусѣ, послѣдствіями: и лишеніемъ правъ, и ссылкою на житье въ отдаленныя губерніи, кромѣ сибирскихъ.

Слыхано ли гдѣ за границей, чтобы центръ тяжести даже въ наказаніи за контрафакцію лежалъ въ уголовномъ лишеніи свободы, а не въ денежномъ штрафѣ? чтобы за контрафакцію наказывали не дубьемъ, а рублемъ?

Слыханое ли дѣло, чтобы пострадавшее отъ контрафакціи лицо обязано было доказывать каждый рубль своихъ убытковъ, въ большей части случаевъ неуловимыхъ, хотя и весьма дѣйствительныхъ, между тѣмъ какъ въ другихъ странахъ суду предоставлено опредѣлять это взысканіе въ пользу пострадавшаго прямо по совѣсти, по дискреціональной власти, предоставленной на то суду?

Слыхано ли, чтобы былъ изъ общаго понятія контрафакціи выдѣленъ одинъ

изъ ея видовъ и обособленъ въ самостоятельное цѣлое: противозаконное заимствованіе изъ чужой книги (ст. 1685 Уложенія), и чтобы размѣры такихъ заимствованій опредѣлялись, такъ сказать, аршиномъ (когда заимствуется третья часть книги или болѣе одного печатнаго листа, неизвѣстно какого, цѣлаго или въ 4-ю, или въ 8-ку и т. д.)?

Нашъ законъ 1830 г. сочинялся въ то время, когда авторское право было еще въ зачаточномъ состояніи. Въ немъ, какъ и у дерева, отъ одного ствола пошли разные, неодинаковой длины побѣги, разнаго качества и неодинаково охраняемые. Отъ авторскаго права въ томъ его видѣ, который называется: драма — отдѣлился побѣгъ: представленіе на сценѣ произведенія можетъ и не требовать продолжительной охраны, и можно довольствоваться тѣмъ, чтобы въ пользу автора отдѣляемы были извѣстные проценты сбора съ представленія. Но передѣлка повѣсти въ драму не предусмотрѣна. Если драматизація повѣсти произведена словами подлинника, то, если бы такая пьеса была напечатана, она была бы достовѣрнѣйшая контрафакція, но она поставлена только съ рукописи, а потому выходитъ, что постановка на сцену того, что, напечатаное, было бы контрафакціей, есть фактъ законный и юридически неуязвимый. Если вамъ нежелательно стѣснять сценическое искусство постановкою большихъ заборовъ, если вы предпочитаете имъ болѣе легкій барьеръ, временныя рогатки, предоставьте автору повѣсти 5 или 10 лѣтъ исключительнаго права постановки ея на сцену, послѣ чего можно бы предоставить эту постановку каждому, кто захочетъ.

Въ этомъ разнообразіи охраны, въ этой разнокалиберности разныхъ ея видовъ, въ различной продолжительности отдѣльныхъ ея видовъ имѣется и ключъ къ разрѣшенію труднѣйшаго изъ вопросовъ по авторскому праву—вопроса о переводахъ. Переводъ не есть чисто-механическое воспроизведеніе оригинала; въ трудъ свой переводчикъ влагаетъ извѣстную долю собственнаго творчества, которая порою бываетъ и весьма значительная, въ особенности если мы будемъ имѣть въ виду переводъ стихотворенія стихами же, на такъ называемомъ «языкѣ боговъ». Я лично былъ бы того мнѣнія, что надлежало бы разрѣшить печатаніе стихотворныхъ переводовъ вообще, потому что если они художественны, то составляютъ самостоятельный, высоко-цѣнный умственный трудъ, а плохихъ никто не будетъ читать. Если бы авторы и ихъ воспреемники на все время существованія ихъ авторскаго права загораживали другимъ всякую возможность распространенія своихъ произведеній на другихъ языкахъ, то я бы отрицалъ всякое право авторовъ на переводы. Но возможенъ между двумя крайностями средній путь. Дайте автору произведенія льготу въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ на изданіе по его почину, съ его разрѣшенія, а можетъ быть и подъ его руководствомъ, перевода на извѣстный языкъ или переводовъ на разные языки, послѣ чего переводить уже вольно всякому, кто хочетъ и какъ хочетъ. Вопросъ этотъ у насъ не есть вопросъ международной политики, а домашній, внутренній. Въ громадномъ нашемъ государствѣ, считающемъ, по крайней мѣрѣ, 110 милліоновъ людей, есть маленькая сравнительно группа, по численному составу въ 10 процентовъ цѣлаго. Въ этой группѣ есть сравнительно маленькая читающая публика, есть и писатели, по малой ея численности слабо

вознаграждаемые за свой трудъ, но талантливые. Когда появляется новая повѣсть Генриха Сенкевича, Болеслава Пруса (Главацкаго) или госпожи Ожешко, то уже съ первыхъ номеровъ польскихъ газетъ или журнальныхъ книжекъ эти повѣсти переводятся для русскихъ повременныхъ изданій пятью-шестью переводчиками. Никто не платитъ автору ни копейки, никто не скажетъ ему спасибо, а съ этого-то надлежало бы начинать, если слѣдуетъ вѣрить въ то, о чемъ мечтали еще Пушкинъ и Мицкевичъ,—въ братство народовъ, въ общеніе двухъ, культурнѣйшихъ въ настоящее время и численно наибольшихъ, славянскихъ національностей.

Сдѣлаю еще два крупныхъ замѣчанія. Великій человѣкъ принадлежитъ исторіи. Разумѣется, что при жизни его частныя бумаги суть его частная собственность и не подлежатъ опубликованію. Нельзя того же сказать о перепискѣ великаго человѣка. Письма его, не предназначавшіяся для печати и не содержащія никакихъ оговорокъ о неоглашеніи ихъ, составляютъ матеріальную собственность адресатовъ. Но допустимъ, что и эти письма не должны быть публикуемы безъ разрѣшенія писавшаго ихъ. Какъ только, однако, смежилъ очи историческій человѣкъ, тотчасъ значительный интересъ возбуждается всѣмъ, послѣ него оставшимся; его письмами, замѣтками, даже денежными счетами,—однимъ словомъ, тѣмъ, что не содержитъ ни малѣйшей искорки литературнаго или художественнаго творчества и что и охраняемо быть не должно бы по началамъ авторскаго права, потому что оно составляетъ, по отношенію къ нему, совсѣмъ не подходящую матерію. Безъ всякой надобности и безъ надлежащаго основанія между этими остатками послѣ историческаго человѣка и памятью о немъ становится стѣною запретъ на всю продолжительность существованія авторскаго права посмертнаго (у насъ на 50 лѣтъ),—запретъ, изъемлющій важнѣйшіе слѣды умершаго изъ вѣдѣнія исторіи, между тѣмъ какъ слѣды эти безповоротно исчезнутъ и изгладятся въ теченіи столь долгаго періода времени. Запретъ этотъ опасный; къ счастію, онъ не примѣняется, въ чемъ могу сослаться на «Русскую Старину», «Историческій Вѣстникъ» и другія того же рода изданія, которыя часто печатаютъ переписку не только мертвыхъ, но и живыхъ, не спросясь сихъ послѣднихъ. Практика расходится съ закономъ, законъ съ жизнью, но законъ существуетъ, острее его отточено, и онъ не столько еще заржавѣлъ, чтобы не могъ годиться къ употребленію.

Другое замѣчаніе относится къ чрезмѣрной продолжительности у насъ авторскаго права. По закону 8-го января 1830 г. срокъ ему былъ только 25-лѣтній, но срокъ этотъ удвоенъ въ виду только интересовъ наслѣдниковъ Пушкина. Я помню минуту, когда и этотъ 50-лѣтній срокъ истекъ отъ смерти Пушкина. Горестныя воспоминанія о преждевременной утратѣ уступали на второй планъ ввиду преобладающихъ ликованій о томъ, что его сочиненія, какъ вскорѣ потомъ и сочиненія Лермонтова, сдѣлались достояніемъ общественнымъ, что они впервые дошли до рукъ простаго народа, что эти пѣвцы только теперь сдѣлались, въ буквальномъ смыслѣ этого слова, популярными. Нельзя такъ долго заставлять ждать. Авторское право должно обезпечивать автора при его жизни, его супруга или супругу, его восходящихъ, если они живы, и его нисходящихъ. Я полагаю, что не теперь, такъ въ будущемъ отъ пользованія авторскимъ правомъ будутъ устра-

нены боковые наслѣдники. Я думаю, вполнѣ достаточно положить авторскому праву срокъ 30 лѣтъ (какъ то сдѣлано въ Австріи, Германіи, Швейцаріи, Голландіи). Подъ этотъ срокъ должны бы подойти всѣ безъ изъятія произведенія автора, даже и тѣ, которыя по смерти его были опубликованы.

Перехожу къ спеціально интересующему настоящій съѣздъ вопросу—о, такъ называемой, художественной собственности, то-есть объ авторскихъ правахъ въ области образныхъ искусствъ, въ особенности живописи и ваянія. Никакія изображенія не должны быть механически воспроизводимы. Перепечатки этихъ произведеній имѣютъ тѣ же признаки, какіе свойственны литературной контрафакціи, и наказываются на общемъ съ нею основаніи. Ни въ какой иной охранѣ, кромѣ общей, свойственной и литературной контрафакціи, зодчество не нуждается. Пока архитекторъ не издалъ своихъ плановъ и рисунковъ, воспроизведеніе ихъ безъ разрѣшенія автора наказывается, какъ и воспроизведеніе книги не съ печатнаго изданія, а съ рукописи, оно чистая контрафакція. Но разъ планы и рисунки авторомъ опубликованы или имъ кому-либо проданы, то въ первомъ случаѣ, кто хочетъ, а во второмъ, кто планы и рисунки законно пріобрѣлъ, могутъ зданіе, по этимъ планамъ и рисункамъ, строить. Всѣ уже выстроенныя зданія не возбраняется представлять въ рисункахъ, снимать съ нихъ планы и даже по этимъ планамъ строить дубликаты уже выстроенныхъ сооруженій.

Нѣсколько больше затрудненій представляетъ *копированіе* произведеній живописи и скульптуры. По нашему закону оно обставлено такими тяжелыми и неудобоисполнимыми условіями, которыя по своей непрактичности никогда почти не соблюдаются, такъ что можно сказать, что живопись и скульптура ничѣмъ не ограждены отъ посягательствъ на воспроизведеніе ихъ созданій. По 28 и 29 статьямъ примѣч. къ 420 ст., 1 ч., X т. св. зак. гр. художникъ долженъ сначала сдѣлать нотаріальнымъ порядкомъ описаніе своего произведенія, а потомъ представить это описаніе Императорской академіи художествъ, которая публикуетъ о томъ въ вѣдомостяхъ на счетъ просителя, послѣ чего право художественной собственности утверждается за художникомъ положительно. Произведенія, размножаемыя оттисками, представляются въ академію въ двухъ экземплярахъ. Всѣ эти ненужныя и безцѣльныя формальности надлежало бы сразу устранить.

Ваятель можетъ десятки лѣтъ трудиться надъ одною статуей или группой, живописецъ—надъ весьма немногими картинами. Два, три шедевра—такова можетъ быть вся творческая дѣятельность каждаго изъ нихъ. Не важно то, что они сочиняли для дворца, храма или Императорскаго музея. Я не вижу ни въ томъ, ни въ другомъ основанія, чтобы лишать ихъ возможности дохода отъ повторенія того же произведенія тѣми же графическими или пластическими способами, свойственными своему искусству, а между тѣмъ у нихъ отнимается это право въ пользу заказчика или казны по 31 и 32 статьямъ Приложенія къ 420 ст., 1 ч., X т. Св. зак. гр. Единственное изъятіе изъ, принадлежащаго имъ исключительно, права копированія могутъ составлять портреты и скульптурные портретные бюсты; тѣ и другіе должны бы быть въ полномъ распоряженіи заказчика.

Съ другой стороны, по страннымъ, непонятнымъ соображеніямъ, художествен-

ныя образныя созданія могутъ быть безпрепятственно размножаемы въ издѣліяхъ мануфактурныхъ или ремесленныхъ, напримѣръ, картины на стѣнныхъ обояхъ, статуи на часовыхъ постаментахъ (ст. 39).

Я допускаю, что не возбраняется свободно передавать созданія живописи средствами скульптуры, но я бы не допустилъ обратнаго примѣненія того же начала по отношенію къ скульптурѣ. Нѣтъ ничего легче, какъ моментально воспроизвести графически скульптурное произведеніе на плоскости, въ особенности при тѣхъ средствахъ, которыми обладаетъ свѣтопись.

Въ законъ само собою напрашивается новѣйшее изъ искусствъ, нѣчто среднее между художествомъ и промысломъ,—*фотографія*. Она моложе закона 8-го января 1830 г., которому извѣстны были только дагеротипы (ст. 37). Маленькій и поздній пріемышъ, недобившійся еще усыновленія, она нуждается только въ малой долѣ охраны на время не болѣе 5 лѣтъ, если притомъ фотографъ отмѣтилъ на своемъ изображеніи свою фамилію, жительство и время, когда имъ сдѣланъ первый оттискъ.

Я не буду останавливаться на музыкальныхъ произведеніяхъ: относящаяся къ нимъ часть современныхъ законовъ меньше другихъ нуждается въ передѣлкѣ, и перехожу прямо къ заключенію.

Кронштадтскія угощенія, тулонскія и парижскія празднества въ 1893 году пробудили международныя чувства дружбы двухъ искони симпатизировавшихъ другъ другу народовъ и породили мысль о возможности практическаго осуществленія этихъ чувствъ въ какой-нибудь области международныхъ отношеній. Если бы этотъ толчекъ привелъ сначала только къ одному пересмотру одного нашего туземнаго законодательства объ авторскихъ правахъ (ни къ чему другому онъ на первыхъ порахъ и привести не можетъ), то все-таки французамъ надобно будетъ сказать большое спасибо. Въ С.-Петербургѣ по частному почину въ одномъ литературномъ кружкѣ и въ Обществѣ книгопродавцевъ и издателей сочиняется общими силами проектъ, который будетъ потомъ направленъ къ подлежащимъ властямъ, съ ходатайствомъ о дачѣ этому проекту хода въ законодательномъ порядкѣ. Намъ, петербуржцамъ, весьма интересно было бы знать, какъ отнесется къ этому проекту Москва, а за Москвою и провинція. Не скрою, что, когда намѣчаемый нами въ видѣ цѣли результатъ будетъ достигнутъ, то международное разрѣшеніе вопроса не замедлитъ своимъ появленіемъ и, вѣроятно, быстро наступитъ. Нашъ теперешній законъ я бы сравнилъ со льдомъ на большой рѣкѣ во время предстоящаго половодья: какъ только тронется ледъ, хотя бы еще неслись по водѣ льдины, каждый можетъ съ достовѣрностью предсказать, что черезъ два, три дня откроется навигація. Какова будетъ эта навигація, будемъ ли плавать на ладьяхъ, парусныхъ судахъ или пароходахъ, это пока безразлично: довлѣетъ дневи злоба его. Можетъ быть, Россія приступитъ къ Бернской конвенціи 9-го сентября 1886 г., которая принята теперь всѣми европейскими народами, кромѣ Россіи, Австріи, Швеціи съ Норвегіей, Португаліи и государствъ Балканскаго полуострова? А можетъ быть, она сочинитъ законъ, въ родѣ изданнаго въ 1891 г. 3-го марта въ Соединенныхъ Сѣверо-Американскихъ Штатахъ, носящаго имя Platt Simonds и обезпечивающаго нѣкоторыя права иностранцамъ, которыхъ правительства будутъ оказывать Соеди-

ненным Штатамъ соотвѣтственную взаимность? А можетъ быть предпочтенъ будетъ Россіей путь отдѣльныхъ соглашеній съ каждою державой порознь? Эти вопросы открытые и, вѣроятно, долго еще останутся таковыми, потому что нельзя идти впередъ двумя ногами за разъ, сначала дѣлается шагъ одною ногою, а затѣмъ другою. Когда первый шагъ будетъ сдѣланъ, то необходимость заставитъ поставить и другой, потому что при первомъ шагѣ откроются весьма широкія перспективы. Для умственнаго научно-литературнаго и художественнаго общенія государственные рубежи не существуютъ, а есть одна только великая *Cosmopolis* культуры, генія, вкуса. Та мелкая и легкая подать, которую мы, какъ публика, взносимъ труженикамъ-мыслителямъ, живымъ или семьямъ недавно умершихъ, никого не разоряетъ,—она мала, она и справедлива. Мы платимъ ее безропотно нашимъ землякамъ-труженикамъ, почему же не платить ее и одинаково намъ полезнымъ нашимъ учителямъ и просвѣтителямъ, иностранцамъ? Въ этомъ космополисѣ мы, можетъ быть, не первые, но далеко не послѣдніе. Перестанемъ же корчить изъ себя убогихъ, простирать руки за подачкою, за даровымъ плодомъ, за милостынею отъ европейскихъ щедротъ. Скоро наступитъ время, когда это даровое пользованіе чужимъ умственнымъ трудомъ получитъ то имя, котораго оно заслуживаетъ,—имя литературнаго и художественнаго пиратства.

Въ началѣ обсужденія этого доклада В. М. Михеевымъ и В. А. Гольцовымъ было сказано, что журналы болѣе всего заботятся о дешевизнѣ воспроизведенія. Когда же берутся люди воспроизводить дешево, то вопроса о достоинствѣ труда быть не можетъ. Чѣмъ скорѣй, чѣмъ меньше труда, тѣмъ дешевле; поэтому эти воспроизведенія бываютъ искаженіемъ, и та польза, которая происходитъ отъ распространенія произведенія искусства въ журналахъ, становится вредомъ и портитъ вкусъ публики. Мало того, это препятствуетъ часто истинно талантливымъ произведеніямъ вступать въ глазахъ публики въ конкурренцію съ плохими, если публика ихъ не видала воочію... Что же можетъ оградить право художника на то, чтобы его произведеніе возможно лучше было воспроизведено? Только одно: предоставленіе ему права всегда требовать, чтобы снимокъ этотъ ему доставлялся на усмотрѣніе. Этотъ вопросъ очень важенъ для художниковъ, которые дорожатъ своими произведеніями, и для публики, художественный вкусъ которой зависитъ отъ этихъ ложно или истинно повторенныхъ произведеній художниковъ. Если бы можно было поставить этотъ вопросъ на юридическую почву, то это оказало бы услугу процвѣтанію искусства и развитію вкуса у публики. Кромѣ того В. М. Михеевымъ былъ поднятъ вопросъ—о правѣ музеевъ позволять или не позволять воспроизводить купленные ими предметы искусства.

Н. Н. Каразинъ:

Мы всѣ, здѣсь собравшіеся, выслушали яркую картину, выражающую наше авторское безправіе. Картина эта была такъ талантливо-ярка, что добавлять къ ней что-нибудь совершенно безполезно. Но новое ли произведеніе авторскаго искусства намъ было сейчасъ показано? Нѣтъ! Все это мы прекрасно знали, все это

многіе испытывали на себѣ очень близко, испытывали всѣ непріятности, или, говоря иронически, всѣ удовольствія нашего безправія. У насъ—отсутствіе всякихъ законодательствъ, которыя бы ограждали авторскія права, потому что ничтожные суррогаты, намѣченные номерками статей, не могутъ называться законодательствами. Намъ интересно вотъ что: чтобы юристы, такъ тѣсно связанные съ духовною жизнью литераторовъ и художниковъ, указали намъ вѣрный путь къ пріобрѣтенію хотя чего-либо похожаго на права.

Я сдѣлаю маленькую ссылку, указавъ, что это не первая попытка протеста. Много лѣтъ тому назадъ была прочитана В. Д. Спасовичемъ лекція, такая же блестящая и доказательная, какъ сегодняшняя его рѣчь. Прошли десятки лѣтъ. Десятки и тысячи молодыхъ головъ, воспринявъ эту лекцію, съ этими идеями пошли повсюду. Гдѣ же результатъ? Почему же это не коснулось нашего законодательства? Значитъ, не знали дверей, того окошка, чтобы туда проскользнулъ дѣйствительный лучъ. Мы не знаемъ, мы не юристы; намъ сказали, что есть надежда и указали надежду. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Петербургѣ были собраны представители различныхъ издательскихъ и книгопродавческихъ фирмъ, которые перепутались въ своихъ правахъ съ эксплоатаціей чужого права, но и здѣсь все-таки дѣло касалось авторскаго права. Были открыты контрафакціи, которыя въ настоящее время носятъ названія компиляцій. Въ этомъ обществѣ было нѣсколько юристовъ, участвовалъ и я. Мы пришли и поклонились: «вотъ-что ясно и отчетливо намъ нужно, гг. юристы, разберите это съ точки зрѣнія юридической и посмотрите, какіе аппетиты могутъ быть удовлетворены и даже обрѣжьте сами, если мы просимъ много». Это было тогда отложено, подъ такимъ мотивомъ, что прежде надо было установить, существуетъ ли авторское право въ принципѣ, то-есть принадлежатъ ли соловью его вечернія мелодіи, не всякій ли можетъ ихъ повторять. Вотъ на чемъ остановилась тогда наша попытка. Кто же поручится, что и настоящая попытка не разрѣшится до тѣхъ поръ, пока намъ не позволятъ разрѣшить того, что мы хотимъ, не разберутся и не скажутъ: «вотъ это доступно, а это—нѣтъ». Покуда мы не оградимъ сами себя въ элементарномъ понятіи о правахъ, до тѣхъ поръ странно говорить о какой-либо связи съ общественнымъ правовымъ порядкомъ западныхъ государствъ.

С. С. Шайкевичъ:

В. Д. Спасовичъ сдѣлалъ ссылку на проектъ положенія объ авторскомъ правѣ. Я позволю себѣ, для полноты настоящихъ преній, сдѣлать изъ этого положенія краткую выдержку того, что касается живописи и скульптуры. *(Чтеніе выдержки).*

В. Д. Спасовичъ:

Я ровно ничего не имѣю возразить г. Гольцеву, потому что мы съ нимъ солидарны. Что касается замѣчанія г. Михеева, то тутъ есть недоразумѣніе. Есть музеи, какъ, напримѣръ, Третьяковская галлерея, которые пользуются громаднымъ правомъ, то-есть, коль скоро они пріобрѣли что-нибудь, то они могутъ разрѣшать воспроизведеніе. При перемѣнѣ законодательства это право останется за ними на тѣ произведенія, которыми они обладаютъ теперь. Измѣнить этого невозможно. На

будущее время можно было бы предоставить авторамъ право разрѣшать воспроизведеніе самолично, независимо отъ музея. Главное основаніе въ авторскомъ правѣ—это произволъ и соглашеніе, и все можетъ быть уничтожено соглашеніемъ. Музей, покупая произведеніе, возьметъ подписку отъ автора, который охотно на это согласится, зная фирму музея. Я полагаю, что слѣдуетъ поставить автора въ надлежащее отношеніе къ произведеніямъ, то-есть, что онъ правомъ разрѣшать воспроизведенія пользуется на всю жизнь.

Что касается возраженія г. Каразина, то начинать вопросъ практически о правахъ авторскихъ съ того, какой смыслъ этого права, какая его подкладка, принадлежитъ ли оно къ реальнымъ правамъ,—это, мнѣ кажется, споръ праздный. Можно вырабатывать новыя формы, которыя не идутъ въ разрѣзъ съ римскимъ правомъ. Такое право авторское вездѣ признано, и его можно взять и положить въ основаніе законодательства.

Н. Н. Каразинъ:

Я о томъ и сожалѣлъ, что попытка наша пять лѣтъ тому назадъ и просьба художниковъ прямо разбирать вопросъ по существу встрѣтила отпоръ со стороны юристовъ.

И. В. Цвѣтаевъ:

Тутъ говорилось о правахъ музеевъ разрѣшать копированіе художественныхъ произведеній. Права эти дѣйствительно широки и музеи ими пользуются. Возможно ли, по отношенію къ правительственнымъ музеямъ, стѣсненіе этихъ правъ? Это вопросъ очень важный, имѣющій практическое значеніе. Въ Москвѣ есть публичный Румянцевскій музей, есть картинная галлерея, состоящая, главнымъ образомъ, изъ даровъ, которые музей получилъ, получаетъ и будетъ получать. Почти каждый день поступаютъ въ музей просьбы учениковъ школы живописи, ваянія и зодчества, учениковъ-художниковъ,—словомъ, учащейся молодежи, о позволеніи копировать, учиться въ Румянцевскомъ музеѣ. Если этотъ музей получитъ стѣсненіе относительно своихъ правъ, то педагогическое значеніе музея, образовательное значеніе, отъ этого пострадаетъ. Какъ въ этомъ случаѣ, соблюдая права авторскія, вмѣстѣ съ тѣмъ продолжать служить и просвѣщенію молодежи, которая проситъ позволить ей порисовать, снять картину въ томъ или другомъ размѣрѣ? Какъ соединить эти два интереса: интересъ учащагося юношества и интересъ авторовъ?

В. Д. Спасовичъ:

Разъ копированіе дѣлается не для продажи, то оно свободно, съ тѣмъ, чтобы на рынокъ не выносили.

И. В. Цвѣтаевъ:

Мнѣ скажутъ, что рисуютъ, чтобы поучиться, а потомъ срисуютъ, найдется покупатель—развѣ могу я услѣдить!

В. Д. Спасовичъ:

Вы только предупредите.

И. В. Цвѣтаевъ:

У меня одна забота,—какъ бы не испортили картину, а за судьбой его произведенія я слѣдить не могу.

В. Д. Спасовичъ:

Нѣкоторыя произведенія по своему назначенію публичны, такъ что ихъ можно копировать. Можно идти на компромисъ и сдѣлать изъятіе для музеевъ.

С. С. Шайкевичъ:

Вовсе не дѣло хранителя музея входить въ разсмотрѣніе вопроса, что будетъ дѣлать копировщикъ съ произведеніемъ. Это дѣло полиціи и суда.

И. Я. Гурляндъ:

Я хотѣлъ указать на одну сторону доклада, на которую во время преній мало было обращено вниманія, а, именно, на вопросъ о томъ, что авторское право есть право своеобразное, а не право собственности. Съ этой стороны выясняется все несовершенство нашего законодательства, которое построено на томъ предположеніи, что авторское право есть право собственности, а слѣдовательно и всѣ выводы, которые вытекаютъ, постепенно развитые, приводятъ къ тѣмъ аномаліямъ, на которыя указываетъ докладчикъ. На настоящемъ съѣздѣ было бы безполезно разбирать, есть ли это право собственности или *своеобразное*; но авторское право разсматривается какъ извѣстнаго рода проявленіе полиціи въ широкомъ смыслѣ слова, то-есть, какъ проявленіе заботы о развитіи благоустройства и безопасности.

Все законодательство объ авторскомъ правѣ конструируется такимъ образомъ, что принимается во вниманіе тотъ трудъ, который затратило лицо при написаніи произведенія, и съ этой точки зрѣнія оно охраняется. Такова одна сторона. Другой стороной является общественный интересъ, и мнѣ кажется, что почтенный докладчикъ, желая установить нормальное отношеніе автора къ его произведенію въ смыслѣ матеріальномъ, немного перетянулъ лукъ въ другую сторону: онъ затушевалъ общественный интересъ. Я беру одинъ незначительный примѣръ того положенія, которое высказали: даже фотографія представляетъ свои права путемъ простого напечатанія на оборотѣ, что она снята тогда-то, и ей предоставляется сохранять право собственности пять лѣтъ. Въ какомъ положеніи очутятся иллюстрированныя изданія? Если мы предоставимъ фотографіи права сохранять репродукціи, то нанесется ущербъ журналамъ, а слѣдовательно и публикѣ. Въ Москвѣ какое-нибудь шествіе;—оно дня черезъ три появляется въ журналѣ, а черезъ недѣлю дойдетъ и въ Петербургъ. Читателю дешевле купить номеръ изданія, чѣмъ фотографію. Я беру этотъ маленькій примѣръ какъ доказательство, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ ваши положенія въ пользу авторовъ нарушаютъ общественные интересы. Что касается срока, вами предположеннаго, въ размѣрѣ 30 лѣтъ, то собственно юридическаго основанія тутъ нѣтъ. Если стать на такую почву, то не лучше ли принять то положеніе, ту систему, которая выработана послѣднимъ американскимъ законодательствомъ. Я взялъ съ собой это законодательство 3 марта 1891 года, статья 4954,

по которой вмѣсто того, чтобы устанавливать одинъ долгій срокъ, они устанавливаютъ краткій срокъ съ тѣмъ, что, если встрѣтится надобность, его можно продлить (статья 4954). Я хотѣлъ бы коснуться одной частности—относительно способовъ заявленія со стороны художниковъ о своихъ авторскихъ правахъ. Наши способы неудобны, и почему не взять тѣ способы регистраціи, которые занесены въ американское законодательство?

В. Д. Спасовичъ:

Что касается фотографіи, то всякій законъ—общій, не можетъ входить во всѣ подробности. Разъ рѣшенъ вопросъ о переводахъ, разъ существуетъ ограниченіе, непремѣнно установятся формальныя агентства для облегченія сношеній. Въ эти подробности я не могу входить, а остальныя слѣдуетъ предоставить практикѣ. Что касается тридцатилѣтняго срока, то онъ принятъ во многихъ законодательствахъ и нельзя доказать, что одинъ предпочтительнѣе другого. Эти сроки имѣютъ историческое начало. Срокъ американскаго закона — это сколокъ стариннаго англійскаго законодательства, гдѣ было установлено 14 лѣтъ, затѣмъ продленіе еще на 14 лѣтъ, слѣдовательно 28 лѣтъ. Мы гораздо ближе стоимъ къ законодательствамъ европейскимъ, и этотъ законъ мной не рекомендуется, потому, что онъ тяжелъ и регистрація тяжела и трудно установить отношеніе къ всевозможнымъ законодательствамъ, а Бернская конвенція одна, и извѣстно, чего держится. Большинство европейскихъ государствъ присоединились къ ней, minimum въ ней обязателенъ, вотъ почему она предпочтительнѣе. Теперь намъ надо рѣшать вопросъ о нашемъ положеніи.

Затѣмъ профессоръ Петрушевскій доложилъ:

О подражаніи природѣ живописью.

Цѣль живописи, какъ искусства, есть возбужденіе въ зрителѣ тѣхъ ощущеній, какія переживаетъ художникъ отъ всего видимаго или того, что можетъ быть видимо, будетъ ли оно принадлежать области людскихъ соотношеній или царству, такъ называемой, неодушевленной природы, даже произведенія фантазіи, при всей ихъ кажущейся самостоятельности, составляются изъ элементовъ, принадлежащихъ видимымъ дѣйствительнымъ предметамъ.

Художникъ въ своихъ этюдахъ—подготовительныхъ къ картинамъ работахъ—повидимому, просто подражаетъ природѣ и нерѣдко даже убѣжденъ, что онъ долженъ стремиться къ точному повторенію на холстѣ того, что рисуется у него въ глазу; однако неопытный вначалѣ художникъ мало-по-малу убѣждается, что не только невозможно изобразить полностью все, что онъ видитъ, но что эта полнота даже не нужна, что подробности, превосходящія извѣстную мѣру, будучи нанесены на холстъ, даже уменьшаютъ достигнутое до ихъ выясненія подобіе изображенія съ подлинникомъ. Такимъ образомъ, онъ долженъ намѣренно и сознательно отступать отъ дѣйствительности. Съ другой стороны, оптическія свойства картины, какъ физическаго тѣла, по необходимости отличаются отъ оптическихъ свойствъ дѣйствительныхъ предметовъ, несмотря на всѣ старанія художника, и только въ рѣдкихъ случаяхъ возможно въ живописи и допустимо очень близкое подражаніе дѣйствительности; вообще же сходство между ними далеко отъ отожествленія одного съ

другимъ. Физическое различіе между видимымъ и изображеннымъ заключается въ тонахъ, свѣтотѣни и формѣ.

Всѣ цвѣта природы происходятъ частью отъ распаденія на цвѣта прямого или разсѣяннаго солнечнаго свѣта, попадающаго на освѣщенные имъ предметы, частью—отъ послѣдующаго сложенія нѣкоторыхъ изъ этихъ, такъ называемыхъ, простыхъ или основныхъ цвѣтовъ. Въ природѣ простые цвѣта даже почти не встрѣчаются въ такой чистотѣ, какой можно достигнуть разложеніемъ свѣта призмою или другими средствами, указываемыми оптикой и дающими возможность получить, такъ называемый, спектръ. Ближе всего къ спектральнымъ цвѣтамъ, которыхъ насчитываютъ семь (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синій, фіолетовый), подходятъ въ природѣ по чистотѣ цвѣта радуги; изъ *оптическихъ смѣшеній* простыхъ цвѣтовъ образуется все безчисленное множество тоновъ предметовъ природы.

Въ живописи нѣтъ красокъ, которыхъ цвѣта можно бы принять за основные въ сказанномъ смыслѣ слова: обычное принятіе трехъ красокъ (желтая, синяя, красная) за основныя не можетъ устоять противъ строгой критики. Совершенно вѣрно, что смѣшеніе красной съ желтою даетъ оранжевую, желтой съ синею образуетъ зеленую и т. п., но особенности цвѣтовъ смѣшеній заслуживаютъ вниманія; остановимся на зеленыхъ смѣшеніяхъ, какъ наиболѣе поучительныхъ. Эти смѣшенія никогда не имѣютъ чистаго зеленаго цвѣта, представителемъ котораго можетъ служить краска, по составу мѣдномышьяковистая, называемая англичанами Emerald Green, нѣмцами—Deckgrün, которой тонъ подходитъ къ спектральной зеленой. Подобнымъ образомъ смѣшенія красныхъ красокъ съ синими никогда не имѣютъ чистаго фіолетоваго цвѣта, который подходилъ бы къ спектральному. Напрасно было бы объяснять эти результаты несуществованіемъ чистыхъ по цвѣту красокъ, напр. желтой и синей. Будь такія чистыя краски найдены, смѣшеніе ихъ (желтой и синей) было бы не зеленаго цвѣта, а чернаго. На трехъ краскахъ не можетъ быть основана живопись; пять или шесть красокъ и смѣшенія ихъ дадутъ порядочную цвѣтовую гамму, однако недостаточную для всѣхъ колоритныхъ надобностей нынѣшней живописи; съ трудомъ можно обойтись десятью красками, не считая черной и бѣлилъ, если задаваться большимъ приближеніемъ къ дѣйствительности; обыкновенно же палитра художника состоитъ изъ свыше, чѣмъ пятнадцати красокъ. Одинъ извѣстный намъ пейзажистъ употреблялъ до ста красокъ (что, по другимъ причинамъ, было вредною чрезмѣрностью) для своихъ, богатыхъ тонами, картинъ. Вообще въ живописи нѣтъ трехъ основныхъ красокъ, изъ которыхъ составлялись бы смѣшенія всѣхъ тоновъ, а, съ другой стороны, всѣ тона природы также не могутъ быть произведены оптическими смѣшеніями изъ трехъ только цвѣтовъ.

Было бы ошибочно полагать, что художникъ имѣетъ дѣло только съ тонами смѣшеній матеріальныхъ красокъ и что смѣшенія цвѣтныхъ лучей могутъ быть для него только предметомъ любопытства или любознательности,—ошибочно, такъ какъ смѣшенія лучей, или оптическія смѣшенія, играютъ важную роль въ живописи. Различіе же между тонами оптическихъ смѣшеній и тонами смѣшеній красокъ громадно. Бѣлая бумага, освѣщенная только синимъ свѣтомъ, покажется, конечно, синею, но если она, сверхъ того, будетъ освѣщена еще и желтымъ свѣтомъ, то по-

кажется опять бѣлою, а не зеленою. Бѣлая бумага, освѣщенная одновременно красными лучами и голубо-зелеными, такъ и останется бѣлою. Такъ и во множествѣ другихъ случаевъ смѣшенія оптическія не похожи тонами на смѣси красочныя. Вообще въ живописи тона красокъ и смѣшеній ихъ рѣдко имѣютъ самостоятельное значеніе, обыкновенно же подвергаются измѣняющему вліянію рядомъ лежащихъ тоновъ; это—фактъ общеизвѣстный—какъ занимающимся оптикою, такъ и сколько-нибудь опытнымъ живописцамъ. Нейтральный сѣрый тонъ можетъ производить впечатлѣніе окрашеннаго какимъ угодно (легкимъ) тономъ, въ зависимости отъ цвѣта поля, его окружающаго. Такъ, красное поле наноситъ на сѣрое пятно зеленоватый тонъ, синее поле наноситъ желтоватость на сѣрое, и вообще всякое цвѣтное поле или часть его, прилегающая къ сѣрому, наноситъ свой *дополнительный* цвѣтъ на это послѣднее. Блѣдные тона, граничащіе съ сильными тонами той же категоріи, подвергаются полному превращенію. Напримѣръ, блѣдно-фіолетовый на сильно-фіолетовомъ полѣ кажется или еще блѣднѣе, или совсѣмъ бѣлымъ, или же зеленовато-желтымъ; свѣтло-оранжевое пятно на сильномъ оранжевомъ полѣ можетъ получить голубоватый тонъ и т. п. Вообще всякое красочное пятно подвергается большему или меньшему измѣненію среди другихъ красочныхъ пятенъ картины,—измѣненію, часто весьма сложному, при чемъ непремѣнно имѣетъ мѣсто взаимность измѣненій, происходящихъ по законамъ *оптическихъ* смѣшеній. Такого рода измѣненія даютъ художнику могущественное средство для приданія тонамъ живописи разнообразія, чистоты и нѣжности, часто недостижимыхъ на палитрѣ непосредственными смѣшеніями красокъ. На основаніи оптическихъ смѣшеній можно очень невзрачными, грязноватыми красками написать весьма гармоническую вещь; этимъ же средствомъ художникъ можетъ умножить число тоновъ, при небольшомъ числѣ красокъ и механическихъ ихъ смѣшеній. Но, при всей значительности вліянія оптическихъ смѣшеній, предѣлы его все же ограничены и потому нельзя, какъ и было замѣчено, ограничиться слишкомъ малымъ числомъ красокъ для всѣхъ разнообразныхъ колоритныхъ задачъ, встрѣчающихся въ живописи въ смыслѣ перенесенія зрителя въ дѣйствительность изображенія.

Кромѣ вышеуказанныхъ средствъ оптическихъ смѣшеній, въ распоряженіи живописи находится еще другой пріемъ, годный въ нѣкоторыхъ частныхъ случаяхъ: стоящія рядомъ разныхъ цвѣтовъ черточки или небольшія пятнышки, разсматриваемыя съ извѣстнаго разстоянія, сливаются въ одинъ общій тонъ, опредѣляемый по законамъ оптическихъ смѣшеній. Мозаичисты отлично знаютъ эти законы, по крайней мѣрѣ, практически, образуя изъ тоновъ рядомъ стоящихъ цвѣтныхъ стеколъ новые тона.

Изъ всего вышеизложеннаго необходимо заключить, что допущеніе трехъ основныхъ цвѣтовъ (желтый, красный, синій) для оптическихъ смѣшеній положительно невѣрно, а для красочныхъ смѣшеній имѣетъ только ограниченное практическое значеніе и никакъ не можетъ быть возведено въ принципъ. Трехъ основныхъ, въ настоящемъ смыслѣ этого слова, красокъ и нѣтъ, и не можетъ быть. Художнику нужны двѣ или три желтыя различныхъ тоновъ, двѣ или три синія, красныя и т. д., т.-е. ему нуженъ полный наборъ необходимыхъ красокъ, которыя всѣ будутъ основными въ практическомъ и техническомъ смыслѣ слова.

Умѣнье пользоваться красками въ соединеніи съ указанными оптическими явленіями не есть простая и легкая подражательная техника раскрашиванія; искусство распоряжаться тонами въ живописи индивидуально на столько же, на сколько индивидуально искусство извлекать изъ музыкальнаго инструмента нѣжные и выразительные звуки,—искусство, дающееся одному и мало доступное другому. Умѣнье пользоваться красками дается только художественной натурѣ: искусный художникъ воспроизводитъ сравнительно простыми средствами и жизненные тона нѣжнаго лица, и прозрачность атмосферы и вообще играетъ тонами, не существующими на палитрѣ отдѣльно и самостоятельно.

Перехожу теперь къ задачамъ свѣтотѣни, имѣющей въ природѣ часто необъятные предѣлы сравнительно съ тѣми, какіе возможны въ живописи. Самыя чистыя бѣлила свѣтлѣе самой черной краски едва только въ 60 или 50 разъ, тогда какъ въ природѣ свѣтлое дневное облако во много тысячъ разъ свѣтлѣе темной почвы, а лунное освѣщеніе предметовъ въ нѣсколько сотъ тысячъ разъ слабѣе солнечнаго ихъ освѣщенія. Однако, несмотря на весьма умѣренную свѣтовую скалу красокъ, художники пишутъ и лунныя ночи, и свѣтлое дневное освѣщеніе облаковъ, достигая не рѣдко высокой степени иллюзіи, если того ищутъ, иногда даже при неблагопріятномъ обстоятельствѣ, мѣшающемъ пользоваться всею свѣтовою силою красокъ, когда невозможно, по содержанію картины, изображать на ней весьма темные предметы, которые контрастировали бы съ весьма свѣтлыми. Для увеличенія разстоянія между свѣтлыми и темными красками въ картинѣ, художникъ, съ чрезвычайною постепенностью, выражаетъ полутонами переходъ отъ одного предѣла до другого; глазъ, переходя отъ свѣтлаго къ темному въ картинѣ, послѣдовательно испытываетъ длинный рядъ измѣняющихся впечатлѣній, что возбуждаетъ въ сознаніи идею о чрезвычайно большомъ пройденномъ пути между крайними предѣлами свѣта и тѣни. Тѣ же самые крайнія краски, будучи поставлены рядомъ, далеко не такъ сильно контрастируютъ между собою. Для передачи сильнаго освѣщенія художникъ пользуется въ иныхъ случаяхъ и неясностью очертаній сильно освѣщеннаго предмета (иррадіаціей), и вообще всякими подходящими физическими явленіями, которыя такъ рѣзко отличаютъ особенныя оптическія свойства сильно освѣщеннаго предмета отъ его постоянныхъ, нормальныхъ оптическихъ свойствъ. Художникъ даже преувеличиваетъ, когда то возможно и нужно, различіе между *казаться* и *быть*, чтобы помочь зрителю быстро и безошибочно переноситься къ тому моменту дѣйствительности, изобразить который составляло задачу художника. Послѣднее замѣчаніе относится не только къ свѣтотѣни, въ отношеніи способа расположенія свѣтлыхъ частей и тѣней, но и къ расположенію тоновъ и формъ изображаемыхъ предметовъ.

Одно физическое свойство зрѣнія, еще не названное выше, также служитъ помощью въ объясненіи возможности передавать живописью освѣщеніе предметовъ въ различные моменты дня и ночи или временъ года. Мы ощущаемъ возрастаніе силы свѣта лишь до извѣстнаго предѣла: въ области сильныхъ освѣщеній глазъ различаетъ лишь немного степеней. Одинаково невозможно смотрѣть на открытое солнце и на закрытое легкимъ облакомъ, хотя бы послѣднее задерживало болѣе половины солнечнаго свѣта; вообще очень сильный свѣтъ и еще болѣе того сильный—

для глаза какъ бы одинаково сильны, а чувствительность глаза къ воспріятію болѣе слабыхъ степеней освѣщенія въ это время сильно притупляется. По мѣрѣ пониженія силы освѣщенія чувствительность глаза къ слабому свѣту постепенно возрастаетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и чувствительность къ опредѣленію степеней освѣщенія, которая только при очень слабомъ освѣщеніи становится опять мала. Кромѣ того, быстрый переходъ изъ очень сильно освѣщеннаго пространства въ слабо освѣщенное не сопровождается такимъ же быстрымъ увеличеніемъ чувствительности глаза, но послѣдняя наростаетъ лишь мало-помалу, по мѣрѣ отдохновенія глаза, послѣ сильнаго свѣта. Слѣдовательно, лишь способность глаза къ измѣняемой чувствительности даетъ возможность ему проходить всю громадную свѣтовую скалу въ природѣ; при нѣкоторой же *постоянной* чувствительности глаза, можетъ быть наблюдаема и опредѣляема свѣтотѣнь лишь въ болѣе тѣсныхъ предѣлахъ. При разсматриваніи картинъ чувствительность глаза можетъ оставаться постоянною, по причинѣ умѣренныхъ предѣловъ свѣта между бѣлою и черною красками, а, при этомъ, способность различенія степеней освѣщенія чрезвычайно возрастаетъ, и такимъ образомъ предѣлы свѣтотѣни какъ бы раздвигаются.

Что касается изображенія формы предметовъ и относительной ихъ величины, то и въ этомъ отношеніи живопись во многихъ случаяхъ отступаетъ отъ природы. Такъ, геометрическая перспектива не всегда полностью прилагается къ живописи: перспективное изображеніе на такъ называемой картинной плоскости предметовъ, разсматриваемыхъ изъ нѣкоторой неподвижной точки, не годится, безъ нѣкоторыхъ измѣненій, для картины. Моментальные фотографическіе снимки съ натуры, хотя и вѣрно выражающіе положеніе предметовъ въ моментъ сниманія, могутъ, однако, невѣрно передавать впечатлѣніе отъ формъ предметовъ въ зрителѣ, наблюдавшемъ этотъ моментъ въ дѣйствительности. Остановлюсь на способахъ изображенія движущихся предметовъ. Никто не видитъ спицъ быстро катящагося колеса экипажа, а моментальная фотографія изображаетъ колесо со всѣми спицами. Сколько необычныхъ положеній движущихся людей и животныхъ, сколько странностей въ движеніи волнъ, во вскинутой ими пѣнѣ, въ деревьяхъ, гнущихся подъ напоромъ вѣтра, и т. п. нерѣдко представляетъ фотографія. Такихъ положеній, такихъ формъ никто никогда не видалъ, да и нельзя *успѣть* ихъ разсмотрѣть, по весьма малой длительности ихъ существованія въ дѣйствительности. Прежде чѣмъ опредѣлится въ сознаніи одна форма, какъ уже наступаетъ новая, нѣсколько отличная отъ первой; прежде чѣмъ исчезнетъ изъ сознанія изображеніе одной формы, образуется изображеніе новой формы, слагающееся, но не совмѣщающееся съ первой. Движущаяся волна даетъ въ продолженіи малаго промежутка времени рядъ различныхъ формъ, неотдѣлимыхъ въ сознаніи одна отъ другой; художникъ для передачи такого сложнаго впечатлѣнія изображаетъ на картинѣ сложную форму волны, которой нѣтъ на моментальной фотографіи. Нѣсколько ближе къ впечатлѣнію отъ дѣйствительности произведетъ фотографическій снимокъ бо̀льшей длительности, хотя этимъ, съ другой стороны, могутъ быть испорчены тѣ части снимка, которыя требуютъ другой, большей или меньшей, длительности. Талантливо сдѣланный съ натуры этюдъ можетъ дать болѣе матеріала для картины, чѣмъ фотографія; одно фотогра-

фированіе ни въ какомъ случаѣ не избавляетъ отъ необходимости сдѣлать этюдъ или эскизъ. Нѣкоторые художники слишкомъ вѣрятъ фотографическимъ изображеніямъ, не относятся къ нимъ достаточно критически и вводятъ въ картины неловкость моментальныхъ снимковъ.

Изъ вышеизложеннаго разсужденія, при всей его краткости, можно заключить, что во всякомъ хорошемъ этюдѣ съ натуры художникъ волею или неволею дѣлаетъ отступленія отъ природы въ нѣсколькихъ отношеніяхъ. Отступленія отъ механическаго и буквальнаго подражанія растутъ, коль скоро художникъ относится къ изображаемымъ предметамъ не холодно, а будучи объятъ нѣкоторымъ ощущеніемъ. Ощущенія же индивидуальны, и потому этюды различныхъ художниковъ, при одномъ и томъ же внѣшнемъ матеріалѣ, не будутъ тождественны. Въ картинѣ же, при кажущемся сліяніи ея съ природой, художникъ выказываетъ свою индивидуальность еще съ бо̀льшею полнотою, но вопросъ о художественномъ замыслѣ не относится къ предмету настоящей статьи.

Пренія началъ

Н. Н. Каразинъ:

Мое возраженіе не будетъ возраженіемъ, потому что съ духомъ вашего доклада, я совершенно согласенъ. Дѣло не въ этомъ. Дѣло идетъ только о томъ, что какъ нибудь надо намъ разобраться во всемъ томъ, что даетъ намъ природа, для того чтобы вооружить насъ къ творчеству, къ выраженію своей идеи, своего вдохновенія въ формахъ и краскахъ,— вотъ въ чемъ надо разобраться! Насколько природа является оригиналомъ для копіи, и можетъ ли быть картина только копіей даннаго оригинала? Въ природѣ есть 1) вполнѣ уловимое и измѣримое, что можетъ быть измѣрено и изучено непосредственно глазомъ и соотвѣтственными инструментами, хотя бы циркулемъ. Это чрезвычайно важно и составляетъ вполнѣ грамоту искусства живописнаго, какъ грамматика языка есть грамота, необходимая для творчества литератора, поэта, такъ же какъ изученіе точекъ, представляющихъ изображеніе звуковъ, необходимо для того, чтобы идея, которая зародится въ душѣ композитора, получила реализацію, иначе изъ человѣка никогда не выйдетъ художника, или выйдетъ жалкій намекъ. Эту грамматику мы должны рѣзко и опредѣленно отдѣлить и взять у природы, отдѣлить отъ всего, что неизмѣримо выше грамматики и изучаемо быть не можетъ и только постигаемо чувствомъ, на вѣру, на столько, на сколько чувство сильно, и на сколько вѣра въ свѣтъ искусства сильна. Съ циркулемъ въ рукахъ вы изучаете человѣческое тѣло, вы учите наизусть до такой степени, чтобы, если васъ разбудятъ и скажутъ: «нарисуйте ладонь», вы могли сдѣлать это сразу, не задумываясь, такъ же, какъ всякій грамотный напишетъ правильно продиктованную фразу. Вотъ какъ надо изучать! Драпировка, стволъ дерева, вѣтви, каждое животное должны быть изучены хотя по главнымъ группамъ, по типамъ. Все это изученіе, безъ всякаго преувеличенія, для созданія картины, какъ школьная подготовительная работа, должно продолжаться съ перваго момента, какъ взять карандашъ въ руки и до тѣхъ поръ, пока сѣдобородаго понесутъ въ могилу. По мѣрѣ овладѣванія этой грамотой, человѣку, не одаренному творческою способ-

ностью, ничего не представится, кромѣ того, чтобы писать копіи съ фигуръ; но тѣ, которыхъ Богъ отмѣтилъ своимъ даромъ, тѣ поймутъ, какую пользу окажетъ мой взглядъ на изученіе природы; ихъ талантъ не споткнется на незнаніи и когда они будутъ смотрѣть на природу, они взглянутъ на нее какъ на лексиконъ. Къ сожалѣнію, у насъ, не только у молодыхъ художниковъ, но и у многихъ очень старыхъ, которые имѣютъ профессорскій авторитетъ, существуетъ великое и печальное недоразумѣніе. Мнѣ приходилось слышать и видѣть, что вся картина должна быть написана съ натуры. «Месонье дѣлаетъ декораціи, подыскиваетъ старые костюмы, дѣлаетъ освѣщеніе, садится и точно копируетъ». Какое полное непониманіе—не со стороны Месонье, а со стороны копировальщиковъ. Онъ создалъ эту натуру не для того, чтобы копировать, а для того, чтобы взглядывать и находить забытыя слова. Мнѣ приходилось видѣть художниковъ, которые по часу, по два, съ большимъ холстомъ, подъ зонтикомъ, сидятъ и при яркомъ освѣщеніи пишутъ лугъ, деревья и бѣгущую воду, пишутъ часа два, а солнце идетъ, тѣни движутся и каждую секунду мѣняется все. Что же они пишутъ? Они пишутъ пролетающую мимо носа муху. Я нарочно раскрываю раны нашего кружка, чтобы ихъ можно было лѣчить. Я видѣлъ профессора, который говорилъ, что все должно быть съ натуры, призывалъ анатома, который вѣшалъ манекенъ въ позѣ бѣгущаго солдата, провѣрялъ это, надѣвалъ амуницію и начиналъ копировать.—Вотъ какъ надо писать,—говоритъ онъ.—Да что вы пишете?—Бѣгущаго солдата. И онъ кончаетъ картину съ такимъ же мертвецомъ манекеномъ. Всѣ фотографіи животныхъ и человѣка представляютъ рядъ сложныхъ карикатуръ. Почему же? Фотографія фиксируетъ прямо съ натуры, вы видите сумму нѣсколькихъ движеній, но можно ли рисовать эту сумму? Да, тогда, когда вы ногу изучили въ неподвижности, когда вы изучили предѣлъ движенія мышцъ. Говорить о смѣшеніи красокъ и о томъ, какая краска составляетъ пропорцію къ палитрѣ, безполезно, потому что художникъ употребляетъ слова: купить въ магазинѣ краски. Пока не привьется аккордъ, который въ душѣ,—ничего не выйдетъ. Если вы спросите художника, какой краской онъ это сдѣлалъ, онъ отвѣтитъ: «обыкновенной». Пропорція—по чувству, вотъ что нужно. Какіе же тутъ могутъ быть расчеты! Это напоминаетъ мнѣ всѣ самоучители и учебники, напримѣръ, руководство къ изученію акварели. Откуда же являются у художника вѣрныя краски? Солнце горитъ у художника — отчего это? Самая высокая нота въ аккордѣ природы есть солнце, а самая высокая нота въ клавіатурѣ палитры — бѣлая краска. А я иногда беру желтую краску, почему же въ картинѣ горитъ солнце? почему? Потому что вѣрно взяты отношенія, какъ бы извѣстный мотивъ, сыгранный въ дискантѣ и повторенный въ басу. Въ музыкальномъ переводѣ вы слышите, что сыгралъ дискантъ и что басъ, а въ картинѣ этого не видно. Это и есть то, что не изучаемо и неуловимо, это—свойство высшаго таланта, свойство проникаться свѣтомъ, который видимъ въ природѣ, чтобы ослѣпить глазъ зрителя, гипнотизировать его. Если таланта нѣтъ, то какую бы вы ни брали яркую краску, будетъ только гнусное шарлатанство, не будетъ утра или вечера, а будетъ мазня, а при талантѣ и при скромныхъ тѣняхъ вы видите, какъ догораетъ солнце. Это вы гипнотизированы тѣмъ впечатлѣніемъ, которое истинный

художникъ испытывалъ и прочувствовалъ. Вотъ въ этомъ—разграниченіе того, что надо брать отъ натуры и что надо отдать натурѣ или Творцу за тотъ даръ, который онъ далъ. Въ этомъ и заключается тайна творчества и первая часть грамматики, помогающая творчеству, помогающая не спотыкаться на высшихъ ступеняхъ знанія.

Пр. Петрушевскій:

Я столько лѣтъ имѣю общеніе съ художниками и полагаю, что, сказавъ нѣсколько словъ, я не буду идти въ разрѣзъ съ ихъ убѣжденіями. Съ злоупотребленіями фотографіи, которыя вы упомянули, я совершенно согласенъ. Моментальная фотографія не изображаетъ природу, а уродуетъ, потому что происходитъ рядъ послѣдовательныхъ движеній, изъ которыхъ составляется одно впечатлѣніе, которое долженъ выразить художникъ. Многіе художники впали въ эту ошибку изъ-за того убѣжденія, что фотографія изображаетъ природу. Въ этомъ отношеніи, конечно, нельзя не согласиться съ вами; но въ другомъ отношеніи, чтобы не сидѣть подъ зонтикомъ и не дѣлать этюдовъ, а только подготовить,—съ этимъ ни одинъ художникъ не согласится. *(Аплодисменты.)* Природа заключаетъ въ себѣ такой неистощимый источникъ красотъ, что ихъ надо изучать всю жизнь и до конца жизни не изучишь: это безконечно, какъ море. *(Аплодисменты.)* Поэтому, хотя и было время, когда художники писали наизусть и безъ натуры, но не совсѣмъ безъ натуры. Форнарину Рафаэля мы видимъ во множествѣ его картинъ, а онъ писалъ не такъ, какъ было во вчерашнемъ художественномъ праздникѣ: «взглянулъ—и готово». Время, чтобы запастись матеріаломъ изъ природы и потомъ всю жизнь работать однимъ вдохновеніемъ, прошло и не вернется, и дай Богъ чтобы не вернулось! *(Аплодисменты.)*

Н. Н. Каразинъ:

Простите, господа, но три вѣскихъ возраженія, сдѣланныхъ мнѣ профессоромъ, встрѣтили аплодисменты, а я принялъ ихъ на свой счетъ и, право, потому, что всѣ эти возраженія были повтореніемъ того, что я сказалъ. Изучать природу нужно со школьной скамьи и до тѣхъ поръ, пока не положатъ въ могилу. Я эту фразу сказалъ и отъ нея не отступаю. Я положилъ предѣлъ тогда, когда излишнее копированіе природы начинаетъ мѣшать творчеству, и привелъ вамъ два подходящіе примѣра: въ батальной картинѣ бѣгущаго солдата и на солнечномъ свѣтѣ, когда вы будете долго писать одинъ и тотъ же этюдъ. Это до такой степени вѣрно, что прежде всѣ художники при иномъ солнцѣ писали по 2, по 3 часа. Теперь пишутъ $^1/_2$ и $^1/_4$ часа, а на яркомъ солнцѣ только подгоняютъ тѣни и краски. И если бы вы увидали художника, который списываетъ каждый листокъ, онъ дописался бы до чертиковъ. Вы ясно видите, что я совершенно правъ. Никто не говоритъ, что всякій художникъ долженъ писать по вдохновенію, даже не глядя на натуру; натуру надо изучать отъ рожденія до могилы.

П. П. Викторовъ.

Я съ особеннымъ удовольствіемъ выслушалъ докладъ моего учителя Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго, лекціи котораго по физикѣ я слушалъ въ Петербургскомъ универси-

тетѣ. Мнѣ кажется, что его оппонентъ совершенно напрасно затемняетъ ясный свѣтъ идеи, которая выражена профессоромъ. Рѣчь идетъ о составленіи искусства прямо подражаніемъ природѣ. Чего добивается художникъ: перенести ли природу цѣликомъ на полотно, или достигнуть впечатлѣнія, которое она производитъ? Какъ онъ хочетъ достигнуть впечатлѣнія? Для этого художникъ не долженъ носиться «безъ руля и безъ вѣтрилъ», а соблюдая психо-физику. Одинъ очень крупный художникъ сказалъ мнѣ, что не знаетъ законовъ физики. Дѣлаетъ ли честь великому художнику, что онъ не знаетъ простыхъ законовъ физики? Если бы художникъ изучалъ тотъ матеріалъ, которымъ онъ хочетъ дѣйствовать на воображеніе, то это дѣлало бы ему честь. Я сдѣлаю одно замѣчаніе по поводу реферата учителя. Есть одинъ отдѣлъ ощущеній, который, собственно говоря, не поддается измѣренію. Мы можемъ измѣрять интервалы и находить, что соблюдается законъ отношеній и достигается впечатлѣніе, но есть одинъ отдѣлъ ощущеній, который не поддается измѣреніямъ, а входитъ въ элементы художественнаго творчества. Со времени Ньютона извѣстно, что если разсматривать солнце, то, по умственному переносу зрѣнія, можно увидѣть дополнительный цвѣтъ отъ краснаго къ зеленому. Я достигъ того, что я ясно воспроизвожу свой глазъ и свой профиль. Намекая на это, я бесѣдовалъ съ художниками, и многіе говорятъ, что разъ они видѣли лицо, они могутъ воспроизвести его: они рисуютъ изъ умственнаго поля и впечатлѣнія. Этотъ отдѣлъ не поддается точному измѣренію, а онъ играетъ весьма важную роль, какъ я надѣюсь это показать въ моемъ рефератѣ.

С. С. Галаушевъ:

Вопросъ, затронутый почтеннымъ референтомъ, возбудилъ въ средѣ нашего собранія такое оживленіе, что я не могу не выразить своего недоумѣнія по поводу всего мною выслушаннаго. Я совершенно не понимаю, о чемъ мы горячо такъ споримъ, и мнѣ кажется, что все это произошло лишь всилу какого-то страннаго недоразумѣнія.

Мы выслушали отъ представителя науки небольшой прекрасный очеркъ о законахъ, лежащихъ въ основѣ художественнаго воспроизведенія природы, и о необходимости ихъ изученія. Затѣмъ мы выслушали изъ устъ представителя искусства горячую защиту вдохновенія и работы по впечатлѣнію.

И все-таки я не вижу, о чемъ намъ спорить. И то, и другое суть лишь различныя стороны одного и того же дѣла... Поясню мысль свою наглядным примѣромъ. Набрасывая на полотно картину (все равно, пишетъ ли ее художникъ отъ себя или съ натуры), онъ располагаетъ горизонтъ картины на той высотѣ, которая болѣе всего ему нравится, и главное пятно своей композиціи ставитъ на то совершенно произвольное мѣсто, которое соотвѣтствуетъ требованіямъ его эстетическаго чутья. Художникъ дѣйствуетъ въ этомъ случаѣ, повидимому, совершенно безсознательно и, казалось бы, совершенно произвольно... Но на дѣлѣ оказывается нѣчто совершенно иное. Оказывается, что художнику (я говорю, конечно, въ общемъ, а не объ исключительныхъ случаяхъ) нравится такое расположеніе пятна и такое отношеніе горизонта къ высотѣ картины, которое подчиняется одному общему закону—«закону

дѣленія линіи въ среднемъ и крайнемъ отношеніи». Оказывается, что красивымъ художнику кажется такое расположеніе пятенъ, которое подчиняется совершенно объективному закону. Оказывается, что художникъ въ своемъ творчествѣ подчиненъ, наравнѣ со всѣмъ остальнымъ въ мірѣ, извѣстной законности, которую съумѣла отыскать наука. Ясно, что знаніе такого закона для художника крайне важно, и сплошь и рядомъ оно поможетъ ему выпутаться изъ затрудненія и подскажетъ болѣе вѣрный путь его творческой фантазіи. Но что же однако изъ этого слѣдуетъ? Можно ли творить и созидать картины, овладѣвъ знаніемъ подобныхъ законовъ? Конечно, нѣтъ и нѣтъ. Если у художника нѣтъ въ душѣ творческаго таланта, никакіе законы ему ни къ чему не послужатъ, и положенное по всѣмъ правиламъ науки пятно все таки окажется сидящимъ не тамъ, гдѣ ему слѣдуетъ сидѣть, а наоборотъ. Безъ знанія законовъ перспективы нельзя написать картины съ колонады храма. Но и построенная по всѣмъ правиламъ колонада будетъ никому ненужнымъ чертежомъ, пока по ней не пройдетъ вдохновенная кисть художника... Зная, что рядомъ съ яркимъ краснымъ пятномъ на окружающихъ предметахъ неизбѣжно лежитъ зеленоватый оттѣнокъ, художникъ съумѣетъ подмѣтить его въ натурѣ и перенести его на свою картину. Но сколько бы ни бился онъ надъ этимъ, и все-таки—если ему не дано свыше чувства колорита — онъ никогда не возьметъ вѣрно этого зеленоватаго тона, сколько бы онъ ни намѣшалъ туда зеленыхъ красокъ.

Художественное произведеніе есть нѣчто подобное живому организму. Это—одухотворенная матерія, говорящее полотно и говорящія краски.

Вдохновенная мысль и искра творчества—это душа художественнаго произведенія. Краски, переливы тоновъ и линіи рисунка—это тѣло картины, тѣло, построеніе котораго подчинено извѣстнымъ незыблемымъ законамъ. Но что же выше—душа или тѣло? что нужнѣе для жизни этому организму? Думаю, что объ этомъ даже и не можетъ быть вопроса. Безплотный духъ въ безформенной, расплывающейся оболочкѣ еще не представляетъ собою живого существа,—онъ требуетъ соотвѣтственнаго для себя тѣла; и вмѣстѣ съ тѣмъ одна эта оболочка, не одухотворенная свѣточемъ жизненнаго духа,—по какимъ бы законамъ она ни была построена,—не болѣе, какъ никому не нужный трупъ.

По окончаніи этихъ преній, академикъ А. С. Егоровъ обратился къ собранію съ сообщеніемъ:

«О правахъ и положеніи дѣтей художниковъ»:

Мм. гг., С.-Петербургское общество художниковъ уполномочило меня представить на обсужденіе съѣзда вопросъ о правахъ и положеніи дѣтей художниковъ.

Можетъ быть, очень странно, что художникъ выступаетъ съ вопросомъ, чисто юридическимъ, но что же дѣлать? и намъ, художникамъ, помимо вопросовъ отвлеченныхъ, чисто художественныхъ, приходится считаться также и съ практической стороной жизни.

Вопросъ этотъ заключается въ слѣдующемъ:

За исключеніемъ случаевъ, когда художникъ состоитъ на какой-либо государственной службѣ и пріобрѣтаетъ тѣ или другія права за свою служебную дѣятель-

ность, существующіе законы не предоставляютъ художникамъ, работающимъ на чисто художественномъ поприщѣ, ходатайствовать о присвоеніи какихъ-либо правъ потомственныхъ.

Вслѣдствіе такого положенія дѣла, даже и тогда, когда художникъ удостоенъ отъ Императорской академіи художествъ званій: класснаго художника, академика и профессора, и, такимъ образомъ, правительственнымъ учрежденіемъ признана его полезная общественная дѣятельность, дѣти его остаются безъ всякаго права на общественное положеніе и должны приписываться къ податнымъ сословіямъ.

По наведеннымъ справкамъ, въ сводѣ законовъ оказывается одна статья (ст. 504, разд. III, кн. 1, томъ IX, изд. 1876), согласно которой художникамъ, получившимъ отъ Императорской академіи художествъ дипломъ или аттестатъ, можетъ быть пожаловано званіе потомственнаго почетнаго гражданства, но только исключительно по ходатайству министерства.

Въ сводѣ же законовъ существуетъ другая статья (ст. 503 того же тома), которая гласитъ: «Причисленія въ потомственное почетное гражданство могутъ просить:.... удостоенные ученой степени доктора, магистра, доктора медицины, лекаря, магистра фармаціи, артисты перваго разряда Императорскихъ театровъ по безпорочномъ и усердномъ прослуженіи при театрахъ пятнадцати лѣтъ и т. д.

Изъ сопоставленія этихъ статей видно, что пріобрѣтеніе правъ потомственнаго почетнаго гражданства для художниковъ поставлено въ болѣе тѣсныя условія, чѣмъ для лицъ, имѣющихъ ученыя степени или посвятившихъ себя артистической дѣятельности на сценѣ. Между тѣмъ, по существующимъ узаконеніямъ, ученыя степени: лекаря, магистра и доктора совершенно тождественны со званіями: класснаго художника I степени, академика и профессора, по присвоенію этимъ званіямъ чиновъ гражданской службы.

Въ виду этого С.-Петербургское общество художниковъ находитъ крайне желательнымъ и вполнѣ цѣлесообразнымъ возбудить ходатайство передъ правительствомъ объ уравненіи правъ на полученіе потомственнаго почетнаго гражданства между лицами, имѣющими ученыя и художественныя степени, предоставивъ послѣднимъ просить о причисленіи къ этому званію: классныхъ художниковъ I степени, академиковъ и профессоровъ, при полученіи диплома, а для другихъ художниковъ— по истеченіи 10 лѣтняго періода ихъ публичной художественной дѣятельности.

На ряду съ этимъ вопросомъ С.-Петербургское общество художниковъ считаетъ желательнымъ возбудить еще и другой вопросъ, съ нимъ тѣсно связанный.

Какъ извѣстно, художественная дѣятельность, требуя большой затраты силъ, времени и труда, въ то же время представляетъ въ большинствѣ случаевъ очень небольшую возможность обезпеченія себя съ матеріальной стороны.

Эта-то необезпеченность и является особенно чувствительной въ то время, когда возникаетъ вопросъ объ образованіи дѣтей, и въ особенности, когда дѣло касается сиротъ художниковъ, которыя нерѣдко остаются безъ всякаго призрѣнія.

Въ виду такого положенія дѣла, С.-Петербургское общество художниковъ, находя крайне желательнымъ предоставленіе художникамъ большей возможности дать образованіе своимъ дѣтямъ и сиротамъ, возбуждаетъ на I съѣздѣ художниковъ

и любителей художествъ вопросъ о ходатайствѣ передъ правительствомъ о присвоеніи дѣтямъ художниковъ, которые получатъ, за свою художественную дѣятельность, потомственное почетное гражданство, права на поступленіе въ закрытыя казенныя учебныя заведенія на общихъ основаніяхъ.

Представляя эти вопросы на обсужденіе съѣзда, я считаю необходимымъ добавить слѣдующее. С.-Петербургское общество художниковъ, считая себя совершенно некомпетентнымъ въ юриспруденціи, возбуждаетъ эти вопросы только по существу. Что же касается формы и, наконецъ, самой постановки вопросовъ, то общество позволяетъ себѣ надѣяться, что съѣздъ, въ составѣ котораго находится столько знатоковъ по законовѣдѣнію, если признаетъ цѣлесообразность предложеній, не откажетъ принять на себя трудъ дальнѣйшей детальной обработки ихъ и ходатайства передъ правительствомъ объ ихъ утвержденіи.

В. Д. Спасовичъ:

Полезно было бы возбудить предварительно вопросъ—подлежитъ ли это предложеніе обсужденію нашего съѣзда и входитъ ли въ компетенцію съѣзда? Это вопросъ законодательный и можетъ быть внесенъ порядкомъ законодательнымъ, а мы—общество, съѣзжающееся временно.

В. А. Гольцевъ:

Первый съѣздъ художниковъ можетъ быть поставленъ въ аналогію съ съѣздами другихъ ученыхъ обществъ, которымъ право извѣстнаго ходатайства или предоставлено, или не возбраняется. Въ виду того, что не совсѣмъ ясенъ вопросъ о нашей компетенціи, намъ слѣдуетъ поступить такимъ образомъ, чтобы не прибѣгать къ самоограниченію. Если мы окажемся не компетентными, намъ представятъ указанія, а, въ ожиданіи этого, не будетъ нарушеніемъ закона, если мы постановимъ, что выражаемъ полное сочувствіе желанію петербургскихъ художниковъ и просимъ В. Д. Спасовича и другихъ юристовъ и Московское юридическое общество разработать этотъ вопросъ въ видѣ проекта. Съ этой стороны мы никакого возраженія не встрѣтимъ.

В. Д. Спасовичъ:

Знаки сочувствія, высказанные г. Гольцевымъ, заставляютъ меня принять такое положеніе. Дѣйствительно, вносится идея, которая будетъ преслѣдуема тѣмъ или другимъ способомъ, но мы къ идеѣ можемъ отнестись сочувственно, а потому она подлежитъ разсмотрѣнію. Первое предложеніе—504 статью перенести въ 503 и второе—предоставить дѣтямъ художниковъ право поступленія въ воспитанники тѣхъ учебныхъ заведеній, гдѣ льготой пользуются служащіе чиновники. Я просилъ бы высказаться по существу.

Госп. Мусинъ-Пушкинъ:

Я имѣлъ честь быть въ продолженіе 50 лѣтъ въ непрерывномъ сообщеніи съ художниками и мнѣ пришлось убѣдиться въ ихъ ужасномъ безправномъ состояніи. Я не говорю о бездарностяхъ, которыя пробовали малевать и кончили тѣмъ,

что стали писать вывѣски, дойдя, впрочемъ, тутъ до совершенства: фрукты, написанные нѣкіимъ Ивановымъ-сыномъ, затмеваютъ картины въ петербургскомъ Эрмитажѣ. Другіе изъ этихъ бездарностей перешли въ чиновники и досидѣлись до почетнаго чина, а ихъ товарищи-художники терпѣли въ это время нужду. На съѣздѣ художниковъ первый разъ можно говорить объ этомъ громко, и я счастливъ, что дожилъ до этого дня, и увѣренъ, что гг. юристы приложатъ все свое умѣніе, все сердце и душу, чтобы вывести нашего художника изъ этого положенія.

Немногимъ изъ нихъ посчастливилось, нѣкоторыхъ душила семья, и невольно хочется придти на помощь хоть словомъ, а дѣло да будетъ за вами, профессоръ, и за вами, товарищи!

Прослѣдите трудъ литературнаго и музыкальнаго художника:—онъ пробуетъ силы, печатая въ журналахъ, сначала скрывая фамилію; ему повезло,—онъ обнаруживаетъ имя, печатаетъ сборникъ и составляетъ себѣ имя. Не такъ это бываетъ съ художниками. Онъ учится, трудится, выставляетъ, наконецъ, картину. Если ее купили, то непремѣнно обругали, что дорого продалъ, а онъ сработалъ за годъ нѣсколько картинъ, продать же пришлось всего одну, и надо прожить на эту картину цѣлый годъ.

В. Д. Спасовичъ:

Мы не можемъ сдѣлать постановленія, а можемъ выразить сочувствіе. Мы должны раздѣлить два предложенія: одно менѣе практичное, другое болѣе практичное. 1-е—504 статью перенести въ 503, что весьма возможно, и 2-е—противъ этого вопроса можно возражать. Жизнь наша такъ опредѣлилась въ прошедшемъ, что мы были въ постоянной опекѣ правительства, мы могли черезъ службу пріобрѣтать права и преимущества. Государство имѣетъ о служащихъ попеченіе, и это приравнивается къ типу чиновниковъ. Конечно, могли бы приравняться и тѣ, которые имѣютъ дипломы на ученыя степени. Жизнь наша идетъ по противному направленію, то-есть не къ тому, чтобы прикрѣпляться къ государству, а чтобы было общее образованіе. Заводятся народныя и городскія училища; если будутъ введены всѣ дѣти художниковъ въ казенныя заведенія, и литераторы могутъ просить, и музыканты. Надо будетъ увеличить казенныя заведенія, а откуда же брать? Брать придется изъ народа. Мы будемъ вертѣться на одномъ колесѣ, намъ слѣдуетъ отказаться и стоять на самостоятельной точкѣ зрѣнія. Вотъ что я лично имѣю возразить противъ второго предложенія. Такъ какъ мы не можемъ рѣшить, то передать Обществу любителей художествъ.

К. М. Быковскій:

Слѣдуетъ передать Юридическому Обществу.

III.

Засѣданіе 26 апрѣля 1894 г. подъ предсѣдательствомъ графини П. С. Уваровой, при секретарѣ секціи В. К. Трутовскомъ, въ **Августѣйшемъ присутствіи Е. И. В. Великаго Князя Сергѣя Александровича, Почетнаго Предсѣдателя Съѣзда**—началось сообщеніемъ Д. В. Айналова: «**О типахъ Христа во времена начала христіанства и въ эпоху Возрожденія**», котораго содержаніе, въ главныхъ чертахъ, слѣдующее:

Первыя изображенія Христа встрѣчаются на стѣнахъ катакомбъ первыхъ четырехъ вѣковъ христіанства и усыпальницъ, въ видѣ добраго пастыря. Пастырь изображается прекраснымъ идеальнымъ юношею, съ стройной фигурой, съ цвѣтущимъ лицомъ, съ задумчивымъ меланхолическимъ выраженіемъ, съ каштановыми волосами, спадающими до плечъ, въ обыкновенномъ античномъ костюмѣ. Иногда добрый пастырь представляется съ бородой, въ возрастѣ пожилого человѣка, но всегда въ видѣ блондина или шатена, а не брюнета. Божественная сила пастыря изображается въ видѣ жезла, который напоминаетъ чудесные жезлы восточныхъ маговъ, или античные, какъ жезлъ Меркурія, и пр. Идеальная юность и красота должны быть отнесены въ изображеніяхъ пастыря на счетъ вліянія античнаго искусства, представлявшаго божество съ свойствами вѣчной юности и неувядаемости. Легенды о наружномъ видѣ Христа указываютъ на существованіе его древнихъ портретовъ, хранившихся у Никодима и др. Въ изображеніяхъ V-го вѣка юный Христосъ уже не имѣетъ жезла; Его божественное достоинство становится выше этого наивнаго аттрибута, и вокругъ головы является сіяніе. Къ V вѣку относится появленіе въ изображеніяхъ Христа типа брюнета, который сохраняется въ теченіе всего періода византійскаго искусства и встрѣчается на всѣхъ памятникахъ той эпохи. Этотъ типъ распространенъ на Востокѣ. Вѣроятно, здѣсь сказалось вліяніе этнографическихъ особенностей восточныхъ народовъ. Византійская эпоха даетъ разнообразные типы Христа. Самый замѣчательный изъ нихъ—образъ Пантократора или Вседержителя, встрѣчающійся рано и позднѣе занимающій куполы византійскихъ церквей. Въ этомъ изображеніи представляется единый Богъ, но въ чертахъ Іисуса Христа. Затѣмъ извѣстны изображенія Христа-Эммануила, приносящаго на землю Евангеліе, съ запечатаннымъ свиткомъ въ рукѣ, а также въ видѣ Ангела Великаго Совѣта, какъ невоплощеннаго еще Бога и участвующаго въ Совѣтѣ Троицы. Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ мы видимъ только внѣшній типъ, но не встрѣчаемся съ экспрессіей выраженія. Если византійская эпоха отмѣчала божественность Христа во внѣшнемъ согласованіи съ догматами вѣры, то эпоха Возрожденія ищетъ божественныхъ достоинствъ въ красотѣ типа, въ выраженіи душевныхъ, психическихъ свойствъ.

Въ настоящее же время мы видимъ цѣлый рядъ попытокъ изображать Христа въ тѣлесномъ образѣ, достойномъ Богочеловѣка.

И. В. Цвѣтаевъ:

Позвольте принести вамъ, искреннюю благодарность за тотъ, въ высокой степени, интересный рефератъ вашъ, интересный и по темѣ и по матеріалу, который вы собрали и съумѣли изложить въ предѣлахъ времени, отмѣреннаго вамъ, въ предѣлахъ узкихъ. Рефератъ вашъ интересенъ, да онъ и не могъ быть инымъ. Еще на университетской скамьѣ, имѣя превосходнаго учителя Н. П. Кондакова, вы, еще, студентомъ запаслись темами для работъ ближайшихъ вашихъ лекцій, и лучшіе годы жизни, первые годы, слѣдовавшіе за университетомъ, вы посвятили разработкѣ такой темы, какъ тема о ликѣ Спасителя. Цѣлый годъ вы провели заграницей, и мнѣ выпало счастье видѣть васъ работающимъ на одномъ изъ этюдовъ вашего путешествія, а именно въ Римѣ. Цѣль моей бесѣды съ вами будетъ не возраженіе, нѣтъ, а лишь нѣсколько вопросовъ, которые мнѣ пришли на мысль, когда я слушалъ ваше сообщеніе. Вы начали обзоръ ликовъ Спасителя съ катакомбной живописи, гдѣ Спаситель является въ видѣ добраго пастыря. Но это не первый образъ. Первый образъ мы встрѣчаемъ Спасителя въ объятіяхъ Пресвятой Дѣвы въ изображеніяхъ, дошедшихъ до насъ въ катакомбахъ. Древнѣйшія катакомбы—Присциллы, которыя изображалъ Раймонъ, и въ нихъ мы встрѣчаемъ это изображеніе. Другія оставшіяся изображенія сохранились въ фрескахъ Домициллы. Это одинъ вопросъ, который мнѣ пришелъ на мысль. Эти изображенія интересны сами по себѣ, потому что Спаситель-младенецъ изображается здѣсь совсѣмъ въ иномъ видѣ, совсѣмъ не такъ, какъ мы встрѣчаемъ его въ позднѣйшихъ изображеніяхъ послѣдующихъ эпохъ. Въ эти послѣдующія эпохи въ Младенцѣ мы видимъ сверхъестественное существо, благословляющее въ той или другой позѣ. Изображенія Присциллы и Домициллы не знаютъ этой апоѳеозы Младенца-Бога. Изъ послѣдующихъ примѣровъ я не встрѣтилъ указаній на этотъ чудный образъ Спасителя въ катакомбахъ Пьетро и Марчелино. Эти катакомбы обыкновенно закрыты, и чтобы попасть туда, нужно пользоваться особыми условіями, получить дозволеніе, а дозволеніе для катакомбъ, не назначенныхъ для туристовъ, трудно доступно. Въ этихъ катакомбахъ вы любовались и увлекались чуднымъ образомъ Спасителя, до сихъ поръ еще не нашедшимъ себѣ копіиста и достойно не изданнымъ. Если бы нашъ художникъ Ѳ. П. Рейманъ, по окончаніи той задачи, которую втеченіе длиннаго ряда лѣтъ онъ преслѣдуетъ, если бы онъ завершилъ свою работу этимъ превосходнымъ изображеніемъ, то ту великую услугу, которую оказываетъ Ѳ. П. Рейманъ русскому имени, живя больше 20 лѣтъ заграницей, онъ еще бы болѣе увеличилъ небывалымъ изображеніемъ, небывалымъ въ лѣтописи христіанской иконологіи.

Вотъ тѣ два вопроса, которые мнѣ пришли на умъ, потому что мои личные интересы дальше катакомбъ въ христіанской археологіи, по сочетанію личныхъ обстоятельствъ, не простираются и, думаю, не будутъ простираться. Будьте любезны, если будетъ когда-нибудь образъ Спасителя катакомбъ Пьетро и Марчелино

снять,—а въ это я твердо вѣрю,—быть первымъ комментаторомъ этого образа, написаннаго для насъ съ вами и для всѣхъ, кто будетъ пользоваться изданіемъ, сдѣланнымъ русскою кистью, русскимъ человѣкомъ.

К. М. Быковскій:

Выслушавъ въ высокой степени интересный докладъ проф. Айналова, я позволю себѣ только нѣсколько остановиться на общей группировкѣ, на общемъ изложеніи.

Въ такой короткій промежутокъ времени, который назначенъ для рефератовъ съѣзда, разумѣется, была полная невозможность вамъ указать всѣ тѣ образцы, которые вамъ извѣстны хорошо и представляютъ много другихъ, весьма важныхъ данныхъ, кромѣ указанныхъ вами. Была изложена сейчасъ исторія возникновенія лика Христа въ христіанскихъ катакомбахъ, затѣмъ изображенія, выработавшіяся въ византійскомъ стилѣ и послѣ вы перешли къ эпохѣ итальянскаго Возрожденія. Высоко-важный интересъ, который возбуждаетъ затронутый вами вопросъ, мнѣ кажется, не исчерпывается этими тремя эпохами. Вначалѣ переходъ отъ древнехристіанскаго искусства, отъ искусства катакомбъ къ христіанскому древне-византійскому,—переходъ непосредственный. Но гораздо ранѣе, нежели возникла эпоха Возрожденія, нежели появились созданія и изображенія Христа, которыя упоминались въ произведеніяхъ Рафаэля, эта эпоха имѣла еще промежуточныя работы въ этомъ же отношеніи, которыя, мнѣ кажется, нельзя игнорировать, если бы мы пожелали представить болѣе полную картину, какимъ образомъ въ продолженіе 700 лѣтъ человѣчество стремилось возсоздать дорогой ему Ликъ Христа. Мы видимъ, что въ то время, когда византійское искусство наклоняется уже къ упадку, расцвѣтъ искусства начинается въ романскую эпоху у западныхъ народовъ, и эта эпоха романскаго и отчасти готическаго искусства выразилась въ цѣломъ рядѣ типовъ Христа, образцы которыхъ мы видимъ въ памятникахъ Франціи и которые имѣли несомнѣнное вліяніе на дальнѣйшее развитіе типа Христа въ тѣхъ странахъ, которыя продолжали все-таки чувствовать, независимо отъ Италіи, хотя въ общемъ и подчинялись ея владычеству въ мірѣ искусствъ въ эпоху Возрожденія.

Мнѣ представляется важнымъ собраніе матеріаловъ, относящихся къ тому, какъ различныя страны, въ то время, когда искусство начинало процвѣтать, по своему, своеобразно, подходили къ изображенію этого Лика, и во всѣхъ этихъ изображеніяхъ мы можемъ прослѣдить нѣчто общее, что заставляетъ всегда признать, что здѣсь изображенъ Христосъ. Если мы обратимъ вниманіе на искусство германское, то здѣсь вырабатывается типъ, въ которомъ мы можемъ прослѣдить національныя черты. Даже въ переходѣ византійскихъ элементовъ на русскую почву мы можемъ прослѣдить то, что вноситъ русское иконописаніе, сообразно народному чувству, въ изображеніе Христа. Разумѣется, этотъ вопросъ на столько глубокъ, интересенъ и обширенъ, что онъ требуетъ чрезвычайно много и много работы. Отъ лица Московскаго общества любителей художествъ я могу сообщить, что этотъ вопросъ въ истекшемъ году былъ поставленъ на очередь Обществомъ. Въ будущемъ году предполагается собрать выставку всего того, что можно будетъ собрать

относительно ликовъ Христа, начиная съ древнѣйшей эпохи и кончая современными воспроизведеніями. Мысль Московскаго общества любителей художествъ заключается именно въ томъ, чтобы наглядно представить картину того, что при всемъ разнообразіи, которое представляютъ намъ изображенія Христа въ продолженіе столькихъ вѣковъ, во всѣхъ этихъ изображеніяхъ мы видимъ одну руководящую нить, мы видимъ всегда нѣчто общее, что изъ преданія всегда переходитъ въ тотъ типъ, въ тотъ обликъ, который постоянно вырабатывало человѣчество, вырабатывало въ подробностяхъ, представляющихъ весьма много общаго. Московское общество любителей художествъ, при исполненіи столь трудной задачи, обращается къ съѣзду, ко всѣмъ тѣмъ лицамъ—художникамъ и ученымъ, которые посвятили себя изученію искусства, ко всѣмъ, кто можетъ что-либо указать, съ покорнѣйшею просьбой: помочь этому дѣлу, направляя все, что возможно, въ Общество любителей художествъ. Всѣ указанія будутъ приняты съ благодарностью, ибо только дружныя усилія могутъ привести къ желанной цѣли и создать ту выставку, которая, по мнѣнію Общества, должна имѣть весьма важное значеніе въ исторіи иконописанія.

Пр. Айналовъ:

Многоуважаемый Иванъ Владиміровичъ, вы совершенно вѣрно замѣтили: дѣйствительно первый образъ, если считать по числамъ, будетъ Младенецъ-Христосъ съ Мадонной. Но тамъ мы имѣемъ Мадонну съ Младенцемъ, слѣдовательно Младенецъ относится уже къ Мадоннѣ, а не самъ по себѣ. Вотъ почему я всѣ типы Мадонны прошелъ молча и нигдѣ ничего объ этомъ не говорилъ. Что касается вашего замѣчанія, то мнѣ, при моемъ изложеніи, все время приходилъ на память этотъ прекрасный образъ въ катакомбахъ Марчелино и Пьетро. У меня есть рисунокъ, сдѣланный тамъ на мѣстѣ, но онъ идетъ въ разладъ съ копіей, которая находится въ Латеранскомъ музеѣ. Тамъ Христосъ изображенъ съ раздвоенной бородой и съ короткими волосами, а у меня съ длинными и съ раздвоенной бородой. Я буду ждать времени, когда Рейманъ сдѣластъ прекрасный рисунокъ, и тогда буду говорить объ этомъ.

Что касается замѣчанія К. М. Быковскаго, то я вполнѣ согласенъ, что та эпоха, которую вы изволили назвать готической, внесла въ искусство нѣчто свое. Мы знаемъ готическій стиль, мы знаемъ готическіе образы, мы знаемъ цѣлый рядъ произведеній, которыя относятся къ готикѣ. Тутъ есть много оригинальнаго, но это входитъ въ исторію западной Европы, а не восточной. Въ моемъ рефератѣ я, конечно, не могъ этого оговорить, такъ какъ нужно было поставить хотя какія-нибудь рамки. Я не могъ говорить того, что я не буду касаться всей исторіи европейскаго искусства, я думалъ, что будетъ понятно, если я укажу на эпоху Иванова, который жилъ въ Италіи и учился тамъ. Христіанское и византійское искусство—наше родное искусство, наши первые художники были итальянцы, и я воздержался отъ системы плыть не на востокъ, а на западъ.

С. С. Шайкевичъ доложилъ:

О мѣрахъ поднятія искусства гравированія въ Россіи:

Я полагаю, что на первомъ же съѣздѣ художниковъ и любителей художествъ своевременно и цѣлесообразно будетъ поднять вопросъ о настоящемъ положеніи русской гравюры, этой младшей сестры живописи, не столь счастливой, какъ старшая.

Для того, чтобы правильно оцѣнить это положеніе и найти средство къ его улучшенію, необходимо сдѣлать хотя краткій сравнительный очеркъ состоянія этого искусства въ прочихъ культурныхъ странахъ Европы. Очеркъ этотъ насъ не утомитъ и непосредственно приведетъ къ уясненію поставленнаго въ сообщеніи моемъ вопроса.

Гравюра, какъ это здѣсь уже было высказано,—не только способъ воспроизведенія и распространенія художественнаго произведенія, но вмѣстѣ съ тѣмъ самостоятельный способъ художественнаго творчества. Несмотря на свои ограниченныя средства, она, тѣмъ не менѣе, художественнымъ сочетаніемъ немногихъ данныхъ способна возвыситься до совершеннѣйшихъ творческихъ созданій и приблизиться къ живописи, давая колоритную картину, хотя и безъ красокъ. Художественной рѣзцовой гравюрѣ свойственны правильный и изящный рисунокъ, замѣчательный блескъ въ переходахъ отъ самыхъ глубокихъ тѣней до воздушныхъ и нѣжныхъ тоновъ свѣта. Художественный офортъ способенъ дать силу колоритнаго мазка, стушевывая контуры рисунка, и тѣмъ произвести иллюзію живописи.

Значеніе гравюры какъ самостоятельнаго и могущественнаго элемента творчества сознавалось съ очень давнихъ временъ, и мы видимъ, что въ исторіи искусства съ XV вѣка имъ пользовались замѣчательнѣйшіе живописцы. Въ XV и XVI вѣкахъ—Андрей Мантенья, Альбрехтъ Дюреръ, Лукка Лейденскій и цѣлый рядъ еще другихъ самыхъ извѣстныхъ живописцевъ, которые въ этой формѣ создали цѣлые циклы произведеній, пережившихъ ихъ картины. Въ XVII вѣкѣ лучшіе голландскіе и фламандскіе живописцы пользовались иглой и крѣпкой водкой наравнѣ съ палитрой.

Одновременно создавались цѣлыя школы граверовъ-спеціалистовъ, поддерживавшихъ эстетическій интересъ въ обществѣ своими произведеніями, имѣвшими еще то преимущество передъ живописью, что, являясь во множествѣ экземпляровъ, они позволяли пользоваться и наслаждаться прекраснымъ многимъ тысячамъ людей. Въ этомъ культурномъ отношеніи гравюра, быть можетъ, сослужила человѣчеству бо́льшую службу, чѣмъ живопись, возбуждая и поддерживая интересъ къ прекрасному въ самыхъ разнообразныхъ слояхъ общества.

Кто изъ любителей искусства не оцѣнилъ того эстетическаго удовольствія, того внутренняго восторга, который испытывается при интимномъ изученіи и при художественной оцѣнкѣ гравюръ въ твореніяхъ великихъ мастеровъ рѣзца и иглы!

Исторія искусства сохранила намъ имена тѣхъ достойныхъ собирателей, которые съумѣли спасти отъ разрушительнаго дѣйствія времени, отъ войнъ и иныхъ бѣдствій драгоцѣнные листки старыхъ граверовъ. Впослѣдствіи, при возникновеніи музеевъ и галлерей, эти листки въ большинствѣ случаевъ обогатили собою хранилища искусства и стали общественнымъ достояніемъ. А изъ этихъ источниковъ нынѣ черпаютъ всѣ: и художники, и ученые, и бытописатели.

Значеніе гравюры, какъ способа популяризаціи, наравнѣ съ книгой, было сильно и исключительно до второй четверти настоящаго столѣтія. Она давала самостоятельныя художественныя произведенія, служила средствомъ воспроизведенія и распространенія произведеній живописи, архитектуры и скульптуры, питала собою особый отдѣлъ книжной иллюстраціи, а, въ менѣе художественной формѣ, служила и народному образованію, давая массу изображеній, чертежей и тому подобныхъ воспроизведеній.

Въ XIX столѣтіи гравюрѣ, царившей въ теченіи многихъ столѣтій, развившейся почти до картинности и давшей многія разновидности и манеры въ техническомъ отношеніи, нанесены были послѣдовательные удары, отъ которыхъ она во многихъ странахъ, сильныхъ художественной культурой, вскорѣ оправилась и даже еще болѣе расцвѣла, а въ другихъ, напротивъ, продолжаетъ находиться подъ тяжестью этихъ ударовъ, какъ будто обреченная на погибель.

Первый ударъ нанесенъ былъ гравюрѣ литографіей. Полагали, что непосредственное прикосновеніе руки художника къ камню, на которомъ онъ чертилъ свой рисунокъ, и значительно болѣе дешевый способъ печатанія имѣютъ такія огромныя преимущества предъ гравюрой, что эта послѣдняя можетъ считаться какъ бы совсѣмъ упраздненной. И дѣйствительно, художественный рынокъ втеченіе 30 лѣтъ былъ наводненъ литографіями: выходили цѣлые литографированные увражи, галлереи, иллюстраціи, оригинальные рисунки, портреты. Граверы остались безъ работы, моментъ былъ критическій. Но вскорѣ, однакожъ, убѣдились, что врагъ этотъ не опасный: гравюра побѣдила его. Дѣло въ томъ, что литографія никогда не могла достигнуть ни глубины тона, ни блеска рѣзца, ни картинности или силы офорта. Она также относится къ художественной гравюрѣ, какъ грифель къ масляной картинѣ или къ акварели. Знатоки и любители снова вернулись къ своей старой любимицѣ.

Но не успѣла гравюра отбиться отъ перваго врага, какъ явился еще болѣе опасный—фотографія и различные механическіе способы свѣтописи, основанные на фотографической съемкѣ. Однако въ западной Европѣ и этотъ врагъ, изъ котораго съумѣли извлечь и дѣйствительную пользу, въ настоящее время побѣжденъ. Вездѣ признано, что всѣ фотографическіе способы воспроизведенія отличаются безличностью, что они не въ состояніи передать духа подлинника, что, будучи крайне однообразны въ тонахъ, они лишены внутренней силы, скучны и не могутъ доставить истиннаго эстетическаго наслажденія; наконецъ, что назначеніе фотографіи скорѣе практическое, чѣмъ художественное, что она можетъ служить простымъ суррогатомъ, но не самостоятельнымъ способомъ художественнаго творчества. Граверъ, какъ свободный художникъ, даже при передачѣ чужой картины, въ состояніи подчеркнуть ту или другую художественную подробность, любовно отнестись къ подмѣченному имъ выраженію лица, тогда какъ фотографія, находясь внѣ воли художника, дастъ лишь голый отпечатокъ предмета, одинаково воспроизведетъ важное и неважное.

На этомъ основаніи фотографія на многихъ выставкахъ, наприм., на французской 1878-го г., и не фигурируетъ въ художественномъ отдѣлѣ, а ей, какъ простому procédé, отводится мѣсто въ отдѣлѣ техническомъ.

Основываясь на подробномъ изученіи состоянія гравюры на Западѣ, я могу сказать, что въ настоящее время гравированіе во Франціи, Англіи, Америкѣ, Германіи и Австро-Венгріи не только заняло прежнее мѣсто, но еще болѣе развилось, давъ тысячи славныхъ художниковъ. Въ одномъ Парижѣ насчитывается болѣе тысячи граверовъ разныхъ спеціальностей, и рѣдкая выставка обходится безъ представленія отъ 400 до 500 новыхъ работъ. За Франціей идутъ остальныя государства Европы. Словарь Beraldi о граверахъ XIX столѣтія состоитъ изъ 12 томовъ, въ которыхъ можно найти тысячи именъ славныхъ представителей этого искусства. И эти граверы даютъ не только прекрасныя воспроизведенія картинъ, но и массу оригинальныхъ твореній и цѣлые томы художественныхъ иллюстрацій, славу и гордость французскихъ издателей.

Конечно, для такого цвѣтущаго состоянія гравюры на Западѣ нужны были усилія не только со стороны правительства, но и общества, и эту задачу они исполнили блистательно, не щадя матеріальныхъ расходовъ.

Во Франціи, въ самый разгаръ революціи, гравюра не была забыта. Граверъ Laurent при содѣйствіи музея (Conservatoire du Musée) началъ свое обширное изданіе гравюръ съ музейскихъ картинъ, и это художественное предпріятіе съ 1794 по 1820 годъ занимало массу граверовъ. Съ 1795 года начинаются роскошныя изданія фирмы Didot. При Наполеонѣ, благодаря художественному вкусу извѣстнаго эстетика и гравера Денона, гравюра расцвѣла въ работахъ Буше-Деноайё и его сверстниковъ и учениковъ. Французская калькографія, особое правительственное учрежденіе для поддержки гравюры, раздавала граверамъ большіе и дорогіе заказы.

Во Франціи появилась блестящая школа рѣзца, въ которой стали учиться граверы всѣхъ націй, и такъ дѣло это продолжается до нашего времени.

Рядомъ съ правительственными выставками, салонами, существуютъ массы частныхъ обществъ и союзовъ для поддержанія гравюръ и во главѣ ихъ *Société de gravure*, которое ежегодно дѣлаетъ граверамъ значительные заказы и издало сотни дорогихъ образцовыхъ листовъ. Наконецъ, самъ городъ Парижъ, la ville de Paris, ежегодно расходуетъ на этотъ предметъ огромныя суммы.

Но и остальныя государства западной Европы не отстаютъ отъ Франціи, слѣдуя ея системѣ. Въ Берлинѣ, Мюнхенѣ, Вѣнѣ возникли общества гравюръ, дѣлаются заказы, устраиваются выставки. Въ особенности достойно вниманія возникшее въ Вѣнѣ въ 1870 г. Общество популяризирующаго искусства (Gesellschaft der vervielfältigenden Kunst); это Общество поставило себѣ спеціальную цѣль—поддержать художественную гравюру путемъ заказовъ, изданій, выставокъ. Извѣстный знатокъ гравюръ, профессоръ Лютцовъ, одинъ изъ основателей Вѣнскаго Общества, такъ объясняетъ цѣль его возникновенія: она состоитъ въ исключительной заботѣ о популяризирующемъ искусствѣ, въ побѣдѣ надъ тѣмъ состояніемъ илотства, въ которое оно временно подпало, въ отраженіи всѣхъ механическихъ способовъ размноженія искусства новаго времени, имѣющихъ лишь одинъ внѣшній видъ или, лучше, тѣнь искусства. И вотъ, втеченіе своего 23-хлѣтняго существованія Общество это издаетъ прекрасный журналъ съ художественными произведеніями, выпустивъ уже въ свѣтъ сотни большихъ гравюръ рѣзцомъ и офортомъ, истративъ милліоны гульденовъ на

отдѣльныя доски, и въ 1883 году устроило большую спеціальную международную выставку гравюръ во всѣхъ ея видахъ. Во главѣ основателей общества стоитъ самъ австрійскій императоръ, а министръ народнаго просвѣщенія при всѣхъ нужныхъ случаяхъ оказываетъ этому Обществу свое полное содѣйствіе.

Нѣсколько въ иномъ видѣ дѣло представляется у насъ. Настоящее столѣтіе началось при самыхъ благопріятныхъ знаменованіяхъ. Россія, въ лицѣ Уткина, получила, наконецъ, природнаго геніальнаго гравера, который могъ бы сдѣлать честь любой иностранной школѣ. Независимо отъ этого, Уткинъ, какъ человѣкъ и преподаватель, обладалъ рѣдкими достоинствами. Это видно, между прочимъ, изъ того, что почти все свое состояніе, около 32000 руб., онъ оставилъ по завѣщанію Академіи художествъ для поощренія гравюры. Онъ работалъ и училъ впродолженіе полстолѣтія, образовавъ нѣсколько блестящихъ учениковъ: Олещинскаго, Пищалкина и Іордана.

Его преемникъ, Ѳедоръ Ивановичъ Іорданъ, хотя не столь блестящій граверъ, обладалъ, тѣмъ не менѣе, также крупными достоинствами и создалъ значительное количество образцовыхъ работъ.

Казалось бы, что при наличности такихъ двухъ силъ, школа русской гравюры должна была окрѣпнуть и совершенствоваться, но на дѣлѣ вышло совсѣмъ иное. Число учениковъ граверовъ при Уткинѣ было гораздо меньше, чѣмъ при его учителѣ, иностранцѣ Клауберѣ, а при Іорданѣ еще болѣе уменьшилось. Гравюра, вмѣсто того, чтобы развиваться въ другихъ художественныхъ центрахъ Россіи, почти умираетъ даже въ ея столицѣ. Втеченіе многихъ десятковъ лѣтъ мы не видимъ и не слышимъ ни о какомъ крупномъ произведеніи рѣзцовой гравюры, единственно преподаваемой въ Академіи художествъ. Изъ отчетовъ Академіи мы узнаемъ, что число учениковъ по классу гравюры не превышаетъ одного или двухъ человѣкъ въ годъ. Іорданъ является послѣднимъ могиканомъ настоящей, классической рѣзцовой гравюры. Его ученики и послѣдователи не создали ничего крупнаго. На московской выставкѣ 1882 года, давшей намъ столь яркую картину русской живописи за 25 лѣтъ, число граверовъ и гравюръ крайне незначительно. Изъ каталога этой выставки, составленнаго Собко и изданнаго М. П. Боткинымъ, носящаго характерное заглавіе: *25 лѣтъ русскаго искусства*, мы видимъ, что число граверовъ, участвовавшихъ на этой выставкѣ, не превышало 11-ти, и всѣ они выставили всего 75 листовъ. Въ числѣ этихъ граверовъ было всего три бюриниста (Іорданъ, Пищалкинъ и Пожалостинъ), выставившихъ всего 24 листа, а остальные 8 граверовъ: Бобровъ, Дмитріевъ-Кавказскій, Крамской, Мосоловъ, Редлихъ, Савицкій и Шишкинъ, принадлежатъ къ вольной дружинѣ офортистовъ и культивируютъ добровольно такой родъ гравюры, который въ Академіи художествъ вовсе не преподается. Въ ихъ числѣ много дилетантовъ, занимавшихся гравюрой случайно, въ видѣ опыта, научившись ей у Сомова, Жемчужникова и Шишкина. На нашихъ художественныхъ выставкахъ гравюра почти отсутствуетъ. Въ такомъ центрѣ, какъ Москва, гравированіе вовсе не преподается, и,— если не считать офортиста Мосолова, талантливаго гравера, работающаго случайно, по вдохновенію,—въ Москвѣ нѣтъ ни одного профессіональнаго гравера. Само собою разумѣется, что и художественная иллюстрація у насъ

питается или фототипіей, или иностранными клише. Мы дожили до того, что одинъ московскій издатель для иллюстраціи двухъ такихъ перловъ нашей литературы, какъ *Капитанская Дочка* и *Князь Серебряный*, не нашелъ въ Россіи граверовъ для передачи русскихъ рисунковъ и вынужденъ былъ заказать свои гравюры въ Парижѣ Ламотту и Лалозу.

Развѣ не печально видѣть всѣ эти явленія паденія и даже исчезновенія гравюры въ Россіи послѣ двухсотлѣтнихъ усилій образовать и создать національную школу? На великомъ праздникѣ русскаго искусства, выставкѣ 1882 г., было, какъ сказано, всего 75 листовъ гравюры, принадлежавшихъ рѣзцу или иглѣ 11 граверовъ, тогда, какъ на вѣнской выставкѣ 1874 г. одна Франція, чрезъ три года послѣ несчастной войны, послала въ чужую страну болѣе 200 великолѣпныхъ гравюръ, принадлежавшихъ 70-ти граверамъ. Вотъ что значитъ прочное положеніе граверпаго искусства въ странѣ!

Какія же причины такого упадка гравированія въ Россіи и какія средства къ поднятію его?

Отвѣчая на первый вопросъ, мы должны отмѣтить, что причины этого упадка довольно сложны и могутъ быть объясняемы разными явленіями. Мы лично думаемъ, что упадокъ у насъ художественной гравюры вызванъ:

a) Конкуренціей дешевыхъ и менѣе художественныхъ способовъ репродукціи—литографіей, ксилографіей и фотографіей. На Западѣ съ этими явленіями боролись крѣпкая школа граверовъ, художественный вкусъ общества. Шеневьеръ, авторъ прекрасныхъ статей въ журналѣ *Art* (Exposition universelle de 1889, Cent ans de gravure), разсуждая о томъ же явленіи во Франціи, справедливо говоритъ: Comment la gravure aurait-elle soutenu cette concurrence, si son passé d'éclat—n'eut pas fait d'elle un besoin spécial pour un monde d'intélligences ouvert à ses charmes intrinsèques par la longue suite de ses merveilles *). У насъ же условія борьбы были слабѣе и потому гравюра была побѣждена.

b) На упадокъ гравюры имѣлъ вліяніе и переворотъ въ характерѣ нашей живописи.

Классическая живопись уступила мѣсто новымъ вліяніямъ: реализму и колориту. Гравюра, чтобы не отстать, должна была идти тою же дорогой и вмѣсто рѣзца дать обществу офортъ. Но этотъ способъ гравированія, какъ замѣчено, вовсе не преподается въ академіи художествъ, и послѣдній изъ славныхъ учителей бюрена, Ѳ. И. Іорданъ, даже не признавалъ законности его существованія. Понятно, что при этихъ условіяхъ офортъ долженъ былъ развиться отдѣльно, случайно, и даже удивительно, что при этихъ условіяхъ Россія можетъ гордиться такими офортистами, какъ Шишкинъ, Мосоловъ, Бобровъ, Дмитріевъ-Кавказскій и Краснушкина.

На второй вопросъ,—о мѣрахъ къ поднятію гравюры—приходится сказать слѣдующее. Всякій упадокъ какой-либо отрасли искусства можетъ быть возстановленъ

*) Могла ли гравюра выдержать такую конкуренцію, если бы она своимъ блестящимъ прошедшимъ, длиннымъ рядомъ своихъ чудесъ, не завоевала себѣ цѣлый интеллигентный міръ, открытый ея внутреннимъ прелестямъ?

лишь медленно и постепенно. Легко потерять, но не такъ легко снова вернуть потерянное. Тѣмъ не менѣе, и въ этомъ отношеніи мы можемъ воспользоваться готовымъ опытомъ и пойти по испытанной дорогѣ. Значеніе гравюры должно быть возстановлено въ слѣдующихъ отношеніяхъ:

1) преподаванія,

2) поощренія и

3) возбужденія къ ней интереса общества.

Въ первомъ отношеніи необходимо усилить значеніе преподаванія гравюры, какъ въ академіи художествъ, такъ и въ столичныхъ и провинціальныхъ школахъ живописи.

a) Въ академіи должно быть введено преподаваніе офорта и другихъ способовъ гравированія, кромѣ рѣзца.

b) Полезно было бы учредить государственную калькографію на манеръ лувр-ской, которая поставила бы себѣ цѣлью занять граверовъ путемъ заказовъ отдѣльныхъ досокъ и изданія цѣлыхъ художественныхъ увражей. У насъ въ прошломъ столѣтіи дѣлаемы были попытки издать гравированную галлерею Эрмитажа, но эти попытки никогда не шли дальше изданія двухъ-трехъ гравюръ. Въ настоящее время матеріалъ для граверовъ-воспроизводителей значительно увеличился: кромѣ иностранной живописи, мы обладаемъ двумя музеями національной школы въ Москвѣ: музеемъ Румянцевскимъ съ русской школой собранія Прянишникова, и Третьяковскою галлереей. Кромѣ того, въ послѣднее время стали циркулировать слухи объ основаніи и въ Петербургѣ музея русской живописи. Такими предпріятіями французскіе граверы кормились впродолженіе десятковъ лѣтъ. Должна быть ассигнована сумма на ежегодную покупку лучшихъ досокъ граверовъ, какъ нынѣ покупаются картины.

c) Преміи и медали должны быть установлены для граверовъ наравнѣ съ живописцами.

d) Во всѣхъ значительныхъ школахъ живописи столицъ и въ главныхъ провинціальныхъ городахъ, гдѣ также имѣются такія школы, обязательно должно существовать преподаваніе гравюры, какъ отдѣльнаго предмета съ спеціалистомъ профессоромъ; этимъ способомъ обезпечивается для готовыхъ граверовъ прочное положеніе.

e) Дѣломъ поощренія гравированія, въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, должны запиматься не только правительственныя учрежденія, но и частныя Общества поощренія художествъ и любителей искусствъ. Въ Московскомъ обществѣ любителей еще нѣтъ преміи для образцоваго произведенія гравюры.

f) Для развитія въ обществѣ вкуса къ гравюрѣ должны быть устраиваемы въ городахъ частныя выставки гравюръ всѣхъ школъ и всѣхъ эпохъ, какъ это дѣлается за границей.

g) На періодическихъ выставкахъ долженъ быть также отдѣлъ гравюры. Кромѣ того, наши музеи, обладающіе хорошими собраніями гравюръ, должны устраивать эти собранія такъ, чтобы пользованіе ими было доступно и удобно для публики. На пополненіе этихъ собраній должна быть ассигнована особая сумма. Желательно было бы также, чтобы наши художественныя изданія, вмѣсто плохихъ фототипій

или снимковъ съ иностранныхъ клише, чаще давали своимъ подписчикамъ хорошіе гравюры или офорты русскихъ художниковъ.

Въ этомъ отношеніи нельзя не помянуть добрымъ словомъ прекратившійся *Вѣстникъ изящныхъ искусствъ*, который втеченіи 8 лѣтъ своего существованія успѣлъ дать своимъ подписчикамъ значительное количество русскихъ офортовъ, между которыми встрѣчаются серьезныя работы нашей молодой школы. Нашимъ Обществамъ любителей художествъ слѣдовало бы также вернуться къ прежнему прекрасному обычаю давать своимъ членамъ въ видѣ преміи не фотографіи, а хорошее произведеніе отечественной калькографіи, выборъ заказа котораго долженъ быть заранѣе обдуманъ и на изготовленіе котораго должно быть дано время граверу. И наши богатые издатели *Нивы*, *Иллюстраціи* и другихъ изданій также послужили бы русскому искусству и обществу, если бы вмѣсто приторныхъ хромолитографированныхъ премій они раздавали хоть по одной художественной гравюрѣ въ видѣ сюжета или въ видѣ портрета крупнаго русскаго дѣятеля.

Не подлежитъ сомнѣнію, что при такомъ поощреніи русской гравюры явятся и талантливые художники. Процвѣтетъ не только гравюра репродуктивная, но и оригинальная, а на ряду съ нею и русская художественная иллюстрація.

Н. Н. Каразинъ:

Докладъ предшедствующаго оратора проникнутъ такою любовью, такимъ теплымъ чувствомъ къ такому прекрасному дѣлу, какъ гравюра, что докладъ этотъ нельзя опровергнуть ни въ одной изъ его стадій. Его можно только немножко пополнить и указать или разъяснить докладчику умышленно или нѣтъ забытыя имъ весьма крупныя детали и затѣмъ установить нѣсколько болѣе вѣрный взглядъ на гравюру вообще, на значеніе вообще этого репродукціоннаго способа.

Гравюра, какъ самостоятельное искусство, дающее поле для самостоятельнаго творчества? Это немножко не вяжется. Намъ былъ указанъ рядъ именъ, когда дѣйствительно величайшіе изъ творцовъ искусства сами пробовали размножать свои произведенія, отнимая время отъ творческой работы и начиная подготовлять доски для своихъ произведеній. Въ этомъ случаѣ они сами шли къ себѣ на помощь для распространенія своихъ произведеній. Но нигдѣ не можетъ быть указано такого автора, который, взявши доску, прямо на ней бы сталъ работать. Зачѣмъ ему обращаться къ такому медленному расхолаживающему способу? Онъ напишетъ на холстѣ, начертитъ карандашомъ и если вышло произведеніе такое, которое требуетъ размноженія, тогда только онъ будетъ гравировать. Даже въ этомъ случаѣ, когда гравюра выходила изъ-подъ авторскаго рѣзца, она была явленіемъ репродукціоннымъ.

Графъ. Уварова:

Это не касается пополненія реферата г. Шайкевича. Онъ говорилъ о мѣрахъ поднятія гравюры въ Россіи.

Н. Н. Каразинъ:

Я совершенно согласенъ. Г. Шайкевичъ не упомянулъ объ одномъ способѣ той же гравюры, которая не можетъ не назваться гравюрой: это ксилографія, или

гравюра по дереву. Этого рода гравюра не заставила забыть о гравюрѣ. Этого рода гравюрѣ предстояло распространить наиболѣе произведенія художниковъ. Припомните Доре и Эмиля Баяра. Припомните 6.000 композицій Густава Доре. Эти иллюстраторы всегда предпочитали обращаться къ дереву. Когда докладчикъ упомянулъ имена ближайшихъ граверовъ, пропускъ ксилографіи заставилъ невольно пропустить большія имена, напримѣръ, Брендамура въ Западной Европѣ, преимущественно въ Лейпцигѣ, затѣмъ Матэ съ его ближайшими юными и очень талантливыми учениками. Этого рода гравюрѣ—ксилографіи—предстоитъ важная роль для поддержанія значенія гравюры. Объ умолчаніи этой отрасли гравюры мнѣ хотѣлось бы тутъ напомнить.

Профес. Петрушевскій:

Когда докладчикъ излагалъ исторію гравюры, онъ упомянулъ, что двѣ эпохи были чрезвычайно опасны для развитія гравюры: появленіе литографіи и появленіе фотографіи. Достоинство фотографіи относится къ достоинству гравюры такъ, какъ грифель относится къ живописи масляной краской. Литографія есть воспроизведеніе рисунка карандашомъ, слѣдовательно отношеніе литографіи къ гравюрѣ такое же, какъ отношеніе рисунка карандашомъ къ рисунку перомъ, а не картинъ масляной краской. Настолько ли рисунокъ перомъ выше рисунка карандашомъ, чтобы можно было литографію считать настолько ниже гравюры? Если мы вспомнимъ лучшія произведенія литографіи Лемерсье въ Парижѣ и сравнимъ съ лучшими гравюрами Галактіонова, такъ полное преимущество надо отдать литографіи. Литографіей колеръ передается лучше, чѣмъ тяжелымъ рѣзцомъ. Я говорю не свое единоличное мнѣніе, а могъ бы привести мнѣніе другихъ художниковъ, которые такого же мнѣнія относительно нѣкотораго рода литографій. Въ сказанномъ докладчикомъ я нахожу одно мѣткое замѣчаніе, что гравюра переживаетъ живопись масляными красками. Дѣйствительно, гравюра, разъ полученная, есть нѣчто неизмѣнное и можетъ переживать сотни лѣтъ, а картины масляныя мѣняются, такъ что въ этомъ отношеніи гравюра могла бы принести больше пользы для отдаленныхъ поколѣній. Надо быть эгоистомъ въ дѣлѣ искусства, чтобы думать только о современности. Отчего же не думать о будущемъ? Фотографію я разсматриваю какъ ремесло, и это вовсе не искусство. Когда она копируетъ свои произведенія она достигаетъ своей цѣли. Я могъ бы указать имена крупныхъ художниковъ, которые говорятъ, что фотографія Брауна угольнымъ способомъ удовлетворяетъ лучше, нежели гравюра. Этого нельзя сказать вообще, это относится къ нѣкоторымъ экземплярамъ съ нѣкоторыхъ картинъ, которыя лучше сохранились. Дѣйствительно, если картина пострадала и въ ней многое надо отыскивать художественнымъ глазомъ, то фотографія этому не поможетъ. Она можетъ только повторить, а художественный вкусъ можетъ воспроизвести. Относительно того, что гравюра въ Россіи очень мало распространена, что на одной выставкѣ было 70 листовъ и 11 представителей, можно эту бѣдность объяснить тѣмъ отчасти, что у насъ на художественныхъ выставкахъ число произведеній меньше, чѣмъ во Франціи. Когда у насъ 300 картинъ, мы считаемъ выставку полной, а Salon въ Парижѣ содержитъ 3.000. Я не составляю пропорціи, но все таки это объясняетъ отчасти то, почему у насъ гравюръ меньше. Затѣмъ совер-

шенно вѣрно замѣчаніе, что лучше бы вмѣсто олеографій прилагать гравюры, но издатель «Нивы» упустилъ свое время. Онъ имѣлъ возможность поставить граверное дѣло единолично, а теперь не знаю, можно ли это сдѣлать. Относительно преподаванія въ академіи и школахъ этого искусства, желательно преподаваніе всего, что имѣетъ отношеніе къ искусству.

Я хотѣлъ сказать по поводу приложеній къ журналу «Нива». Журналъ «Нива» сдѣлалъ попытку приложить гравюры, но это нельзя считать поддержкой гравюры. Это, вѣроятно, не прямо съ доски, а при помощи гальванопластики, и поэтому онѣ совершенно сухи и не лучше олеографій, которыя раньше выдавалъ журналъ.

Граф. Уварова:

Рефератъ С. С. Шайкевича вызываетъ рядъ постановленій, и дѣло совѣта этимъ заняться и доложить съѣзду.

Послѣ перерыва на 15 минутъ, во время котораго г.г. депутаты съѣзда были представлены Его Высочеству Предсѣдателемъ съѣзда и были разсмотрены рисунки къ докладу Д. В. Аиналова, засѣданіе возобновилось чтеніемъ сообщенія В. М. Михайловскаго:

«О началѣ искусства»:

Ваше Императорское Высочество, милостивыя государыни и милостивые государи!

Предметомъ настоящаго сообщенія моего будутъ такого рода произведенія искусства человѣческаго, которыя лежатъ, собственно говоря, за порогомъ исторіи. Если мы возьмемъ древнія произведенія на берегахъ Тигра и Евфрата, на берегахъ рѣки Нила — въ странѣ пирамидъ, или въ Индіи, благословенной своею природой, то мы тамъ увидимъ уже произведенія, достигшія извѣстной высоты; но тѣ раннія ступени, которыя проходило человѣчество въ этомъ направленіи, остаются для насъ неизвѣстными. Самыя древнія произведенія египетскаго искусства, принадлежащія времени пирамидъ царей, уже поражаютъ насъ своею законченностью. Въ послѣднее время для того, чтобы открывать болѣе далекія начала, люди, занимающіеся исторіей культуры, употребляютъ средства, которыя въ этой области науки въ значительной степени замѣняютъ собой микроскопъ и телескопъ въ области астрономическихъ и біологическихъ наукъ. Это—такъ называемый сравнительный методъ, который въ послѣднее время расцвѣлъ весьма богато и даже, какъ всякое молодое дѣло, успѣлъ дать много увлеченій, которыя на время, въ глазахъ осторожныхъ ученыхъ, даже дискредитировали этотъ методъ. Но въ послѣднее время наступаетъ поворотъ въ изслѣдованіяхъ, сравнительно болѣе и болѣе появляется осторожности и, благодаря этой осторожности, появляются болѣе прямые результаты. Однимъ изъ самыхъ важныхъ матеріаловъ, который употребляетъ сравнительный методъ для возстановленія очень отдаленныхъ первоначальныхъ стадій развитія человѣческой культуры, являются тѣ матеріалы, которые даетъ намъ этнографическая наука. Этнографическая наука даетъ намъ знаніе быта и воззрѣній такъ низко стоящихъ вѣтвей рода человѣческаго, которые приближаютъ ихъ весьма близко къ первобытнымъ стадіямъ культуры.

Я выбралъ для вопроса о началѣ искусства такія племена, которыя стоятъ ниже всѣхъ остальныхъ; я выдѣлилъ небольшую группу живущихъ теперь на землѣ народовъ, которые, каждый въ отдѣльности, имѣютъ весьма мало представителей, и каждый такой народъ живетъ въ самыхъ непривлекательныхъ, въ самыхъ трудныхъ условіяхъ жизни. Благодаря такимъ условіямъ, онъ не могъ развиться; вмѣстѣ съ тѣмъ, благодаря этимъ условіямъ, онъ и не погибъ, потому что онъ жилъ тамъ, куда культурные люди, истребляющіе дикарей, не попадаютъ. Живутъ эти народы на окраинахъ материковъ, тамъ, гдѣ находятся болотистыя лѣсныя пространства или непроходимыя пустыни и степи. На материкѣ южномъ живутъ австралійцы, а на Тасманіи погибло цѣлое племя тасманцевъ. Въ Бразиліи обитаютъ племена, которыя стоятъ низко въ развитіи. На крайнихъ предѣлахъ Сѣверной Америки, вдоль береговъ Ледовитаго океана, отъ Гренландіи до Чукотскаго полуострова, обитаютъ бродячіе эскимосы. Наконецъ, между Индокитаемъ и Индостаномъ, на островахъ Андоманскихъ живутъ минкопы, а въ южной Африкѣ между пустынями и моремъ бродятъ бушмены. Вотъ тѣ дѣятели, которые, несмотря на жалкую, скудную обстановку жизни, несмотря на то, что они постоянно голодаютъ и съ трудомъ добываютъ пропитаніе охотой, собираньемъ раковинъ и кореньевъ,—эти люди проявляютъ стремленіе къ искусству и даже являются производителями картинъ и рисунковъ,—однимъ словомъ, того, что можетъ считаться принадлежащимъ къ обширной и богатой области искусства. Вотъ факты, которые я буду разсматривать; я раздѣляю ихъ на двѣ категоріи: первая: когда произведенія искусства этихъ загнанныхъ сыновъ природы являются результатомъ какихъ-нибудь стремленій болѣе утилитарнаго свойства, гдѣ еще мало проглядываетъ идеальныхъ стремленій къ прекрасному. Но во всякомъ случаѣ мы имѣемъ здѣсь передъ собою все-таки рисунки. Вторая категорія заключаетъ въ себѣ тѣ факты, въ которыхъ мы видимъ, что человѣкъ стремится къ прекрасному, къ украшенію, оставляя въ сторонѣ вопросы чисто утилитарные. То—первая попытка рисовать. Какъ начинаетъ человѣкъ рисовать что-нибудь? Онъ начинаетъ съ того, что сопровождаетъ свою рѣчь различными знаками и тѣлодвиженіями. Жестикуляція у этихъ народовъ дополняетъ многое. Онъ жестами дополняетъ тѣ или другія формы, говоря о тѣхъ или другихъ предметахъ. Другая параллельная дѣятельность, когда подобнаго рода первобытный человѣкъ, на ряду съ жестами является звукоподражателемъ. Все-таки является стремленіе эти подражанія, насколько возможно, увѣковѣчить, и первыя попытки, разумѣется, самаго шаткаго свойства. Это—первые рисунки на пескѣ. Одинъ извѣстный путешественникъ по Бразиліи, Фонденштейнъ, воспроизвелъ цѣлый рядъ рисунковъ дикарей на пескѣ. Иногда тутъ же проскальзываетъ нѣкоторая эстетическая сторона дѣла. Эти художники-дикари, въ лѣсахъ центральной Бразиліи, стремятся придать своему рисунку на такомъ зыбкомъ матеріалѣ характеръ эффектнаго, производящаго извѣстное впечатлѣніе. Они для этого рукой изъ контура вынимаютъ песокъ, образуя извѣстной формы яму, насыпая ее бѣловатой золой и, такимъ образомъ, получается среди темнаго песку изображеніе болѣе свѣтлое, которое, говоритъ Фонденштейнъ, производитъ впечатлѣніе при лунномъ свѣтѣ. Для того, чтобы появились глаза, они прямо берутъ темный песокъ и кладутъ щепотки его тамъ, гдѣ должны быть глаза.

Затѣмъ слѣдуютъ рисунки на другого рода матеріалѣ. Они берутъ кору растеній, доски, кожи, и у многихъ этимъ матеріаломъ служатъ скалы, которыя они очищаютъ и на которыхъ они дѣлаютъ свои изображенія. У австралійцевъ мы встрѣчаемъ рядъ произведеній на корѣ и на деревѣ; нѣкоторыя изъ нихъ показываютъ при всей своей уродливости, при отсутствіи изящества, стремленіе изобразить различное движеніе, и эти рисунки не всегда бываютъ неподвижны и мертвы; напротивъ, они отличаются жизненностью. Тутъ же, на ряду съ разными животными, встрѣчаются разнаго рода изображенія—это пиктографія, то-есть попытка посредствомъ образовъ сообщить свои мысли. Это—грубая форма письма, предшествующая гіероглифамъ. Это—надгробные памятники и цѣлыя надгробныя надписи, изображенныя образами. Если мы обратимся въ южную Африку, то у очень обиженнаго племени—у бушменовъ, которыхъ всѣ гонятъ и которые бѣгутъ въ пустыню,—у этихъ бушменовъ мы встрѣчаемъ тысячи произведеній ихъ искусства. Извѣстный путешественникъ Фричъ, забравшись въ пещеры темныхъ Драконовыхъ горъ, встрѣчалъ тамъ расчищенныя каменныя плоскости, гдѣ есть изображенія животныхъ, отличающіяся большою вѣрностью и точностью. На этихъ скалахъ, гдѣ попадаются тысячи подобныхъ изображеній, мы встрѣчаемъ цѣлыя сцены изъ жизни бушменовъ. Это народъ охотничій, живущій нападеніями на сосѣдей кафровъ, угоняя у нихъ скотъ. Одинъ бушменъ изобразилъ, какъ они угоняютъ скотъ, какъ кафры за ними гонятся и какъ они все-таки достигаютъ цѣли. Затѣмъ тутъ изображены готтентотская Венера и животныя, которыя окрашены охрой. Во всякомъ случаѣ, мы видимъ передъ собой мысль извѣстной картины, извѣстной композиціи.

На ряду съ бушменами, среди художниковъ-народовъ, стоящихъ такъ низко, мы встрѣчаемъ еще много произведеній искусства у эскимосовъ. Тамъ мы встрѣчаемъ произведенія живописныя и изображенія скульптурныя. Боосъ въ своемъ трудѣ объ эскимосахъ представляетъ цѣлый рядъ произведеній искусства. Вотъ изображеніе двухъ эскимосовъ, которые охотятся за птицей. Такихъ картинъ помѣщено у Бооса много; онѣ иллюстрируютъ различныя сказанія у эскимосовъ, различныя ихъ религіозныя вѣрованія. Въ этихъ образчикахъ мы видимъ зародыши стремленія къ прекрасному. Хотя всѣ эти рисунки имѣютъ утилитарный характеръ, дикарь хочетъ закрѣпить въ памяти потомства то или другое событіе, тѣ или другія интересующія его стороны. Такъ, напримѣръ, бушменъ изобразилъ довольно точно первые европейскіе корабли, и въ этихъ пещерахъ мы встрѣчаемъ изображеніе первыхъ голландскихъ кораблей. Замѣчательно, что во всѣхъ этихъ рисункахъ мы встрѣчаемъ стремленіе изобразить не столько неодушевленную природу, сколько одушевленную. Они стремятся изобразить человѣка и животныхъ, и даже Фричъ въ своемъ сочиненіи полагаетъ, что изображены корабли только потому, что бушмены думали, что корабли такія же чудовища, какъ тѣ слоны и носороги, которые ихъ окружаютъ.

Первобытный человѣкъ въ лицѣ своихъ представителей, сохранившихся среди насъ на земномъ шарѣ, не могъ ограничиться только такими утилитарными цѣлями, онъ стремится и къ украшенію. Онъ украшаетъ себя такъ или иначе, украшаетъ

свое незатѣйливое жилище и, наконецъ, онъ всѣ вещи, которыя для него дороги, украшаетъ орнаментомъ. Тутъ онъ стремится къ тому, чтобы украсить то, что ему дорого. Эти произведенія, принадлежащія къ области орнамента, отличаются у всѣхъ этихъ племенъ чрезвычайною незатѣйливостью и простотой, но вмѣстѣ съ тѣмъ это такой же связанный орнаментъ, какъ бываютъ другіе орнаменты. Это орнаментъ геометрическій, и произведенія этого орнамента у древнихъ племенъ одни и тѣ же. Этнографы задали вопросъ, откуда произошелъ у дикарей этотъ геометрическій орнаментъ, и оказывается, что орнаментъ имѣетъ совершенно реальное основаніе. Одна изъ рыбъ, которыя водятся въ центральной Бразиліи, въ рѣкахъ, которыя посѣтилъ извѣстный путешественникъ Карлъ Фонденштейнъ,—прототипъ цѣлаго орнамента у этихъ дикарей. Фонденштейнъ обратилъ вниманіе, что дикари рисовали нѣкоторые орнаменты карандашомъ. Когда онъ сталъ разспрашивать, что каждая такая петля изображаетъ, то они говорили, что это рыба мореско. Первый и нижній треугольникъ—это хвостъ и голова, а боковые—плавники. Основа орнамента это есть стилизованное изображеніе этой рыбы мореско. Далѣе на корѣ растеній этотъ орнаментъ изображенъ лучше. Вотъ три стадіи развитія одного и того же явленія, какимъ образомъ изъ реальной основы развивается геометрическій орнаментъ у этихъ дикарей. Такого рода начало можно прослѣдить, причемъ замѣчено явленіе, что растенія въ началѣ геометрическаго орнамента не играютъ у этихъ народовъ никакой роли. Преимущественно берутся животныя или нѣкоторые особенно интересные предметы, такъ, напримѣръ, илюро—это изображеніе треугольное одной части одежды этихъ дикарей, весьма бѣдныхъ одеждой. Когда Фонденштейнъ рисовалъ треугольники, то они восклицали, что это илюро. Далѣе образчики подобнаго рода геометрическаго орнамента встрѣчаются у австралійцевъ. Этотъ орнаментъ отличается простотой и однообразіемъ, и особенно важно сравнить этотъ орнаментъ съ другими, находящимися у минкоповъ на Андаманскихъ островахъ. У этихъ дикарей нѣтъ ни одежды, ни жилища.

Когда я обозрѣвалъ и подводилъ итогъ быта и возрѣній каждаго изъ этихъ народовъ, то я у этихъ народовъ нѣкоторыхъ сторонъ культуры совершенно не встрѣчалъ. Всѣ эти племена не имѣютъ никакихъ задатковъ государственной жизни, даже самыхъ простыхъ, даже вождей въ томъ смыслѣ, въ какомъ эти вожди имѣются у племенъ низко стоящихъ. Это—группы, которыя появляются въ видѣ нѣсколькихъ десятковъ лицъ, потомъ разбиваются и исчезаютъ, а затѣмъ образуются новыя группы. Единственное связующее звено—это семья. Далѣе я разсматривалъ, что у этихъ народовъ добываніе средствъ къ жизни примитивное; но все-таки являются, во-первыхъ, хотя и грубыя и простыя, но во всякомъ случаѣ извѣстныя реликвіи. Подобно тому, какъ не нашли еще до сихъ поръ людей, не знающихъ огня, такъ не нашли людей, не знающихъ религіи, такъ не нашли людей, не знающихъ искусства, которое отвлекаетъ человѣка отъ добыванія однихъ средствъ пропитанія и вноситъ въ его жизнь нѣчто идеальное.

Затѣмъ П. В. Деляровъ сдѣлалъ обширный и крайне содержательный докладъ, къ сожалѣнію, произнесенный авторомъ по бѣглымъ замѣткамъ и не возстановленный имъ, такъ что здѣсь приходится ограничиться только программой этого замѣчательнаго сообщенія:

О современныхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ въ области старинной живописи.

Значеніе вопроса для характеристики нашего времени. Связь художественныхъ симпатій и художественной критики. Связь художественныхъ вкусовъ съ другими теченіями.

Художественные вкусы древности и среднихъ вѣковъ (теологизмъ).

Метафизическая критика. Ея виды: критика эстетическая и историческая. Эстетическая критика. Ея сущность и важнѣйшіе представители. Ея періоды: періодъ правилъ, выводимыхъ изъ изученія природы, періодъ правилъ, выводимыхъ изъ изученія великихъ мастеровъ, и періодъ правилъ, выводимыхъ изъ изученія античной скульптуры. Симпатіи каждаго изъ этихъ періодовъ. Историческая критика. Ея сущность и отличіе отъ эстетической. Ея симпатіи. Ея главнѣйшіе представители.

Аналитическая критика. Ея сущность и отличіе отъ предъидущихъ видовъ критики. Ея связь съ позитивизмомъ. Ея главнѣйшіе представители. Ея симпатіи и антипатіи въ области старой итальянской, испанской, французской, нѣмецкой, фламандской и голландской живописи. Ея идеалы и практическія указанія.

По недостатку времени обсужденіе этого доклада не состоялось.

IV.

Въ утреннемъ засѣданіи 28 апрѣля 1894 года, подъ предсѣдательствомъ графини П. С. Уваровой, при секретарѣ секціи К. Д. Чигаговѣ, **въ Августѣйшемъ присутствіи Е. И. В. Великаго Князя Сергѣя Александровича, Почетнаго Предсѣдателя Съѣзда,** профессоръ М. С. Карелинъ сдѣлалъ сообщеніе:

Леонъ-Баттиста Альберти и его отношеніе къ наукѣ и искусству.

Едва ли можетъ подлежать сомнѣнію, что, послѣ паденія Эллады искусство никогда не играло такой роли въ жизни, и художники никогда не занимали такого мѣста въ обществѣ, какъ въ эпоху Возрожденія. Этому широкому и глубокому вліянію искусства соотвѣтствовало и художественное значеніе его произведеній. Если новѣйшая живопись, по широтѣ и разнообразію сюжета, по глубинѣ и оригинальности замысла, и превосходитъ картины великихъ итальянцевъ гуманистической эпохи, то въ изображеніи души человѣка и въ особенности его духовной красоты итальянскіе художники Ренесанса не встрѣчаютъ соперниковъ. Сикстинская Мадонна обладаетъ такимъ же недосягаемымъ совершенствомъ въ своемъ родѣ, какъ Афродита Книдская въ области греческой скульптуры, и великаго Рафаэля такъ же не затмили позднѣйшіе художники, какъ не потерялъ художественной цѣны Пракситель при всѣхъ успѣхахъ новой скульптуры.

Причины необыкновеннаго подъема итальянскаго художественнаго творчества въ XV—XVI столѣтіяхъ составляютъ одну изъ интереснѣйшихъ проблемъ исторіи искусства; но ихъ всестороннее и полное выясненіе едва ли возможно при современномъ состояніи этой науки вообще и нашихъ свѣдѣній объ эпохѣ Возрожденія въ частности. Тѣмъ не менѣе, я позволяю себѣ обратить вниманіе компетентнаго собранія на интересную особенность художниковъ того времени, которая, по моему убѣжденію, составляетъ одну изъ самыхъ существенныхъ причинъ необыкновеннаго развитія гуманистическаго искусства. Эта особенность заключалась въ томъ, что тогда даже второстепенные художники стояли на высшемъ уровнѣ современной имъ культуры, а наиболѣе крупные занимали видное мѣсто среди вождей тогдашняго общества. Чтобы иллюстрировать духовныя стремленія этихъ художниковъ-гуманистовъ, я остановлюсь на Л.-Б. Альберти (1404—1472).

Альберти былъ живописецъ, скульпторъ и архитекторъ, но произведенія его рѣзца и кисти до насъ не дошли. Точно такъ же проектированный имъ храмъ св. Франческо въ Римини остался только въ изображеніи на одной медали, а его планъ перестройки св. Петра въ Римѣ извѣстенъ лишь по описаніямъ. Единственныя дошедшія до насъ постройки Альберти — это дворецъ Руччелаи и фасадъ церкви

Santa Maria Novella во Флоренціи. Но интересъ и значеніе Альберти заключается въ его многочисленныхъ сочиненіяхъ, которыя даютъ превосходную характеристику міросозерцанія итальянскихъ художниковъ Возрожденія. Альберти писалъ почти по всѣмъ вопросамъ общественной жизни: отъ него остались сочиненія религіознаго, философскаго и политическаго содержанія, а также трактаты и діалоги о любви, о семьѣ и о воспитаніи, ученыя статьи по математикѣ, физикѣ, исторіи и метрикѣ, цѣлый рядъ произведеній по теоріи живописи, скульптуры и архитектуры и, наконецъ, комедіи и другія поэтическія произведенія. Это былъ одинъ изъ наиболѣе разносторонніхъ писателей своей эпохи, и почти всѣ его произведенія проникнуты однимъ духомъ, составляютъ проявленіе законченнаго міросозерцанія.

Краеугольный камень міровоззрѣнія Альберти и исходный пунктъ почти всѣхъ его трактатовъ составляетъ, во-первыхъ, пламенная любовь къ природѣ и широкій интересъ къ внѣшнему міру и, во-вторыхъ, глубокое убѣжденіе въ высокомъ достоинствѣ человѣка и въ его способности къ безконечному совершенствованію. Въ трактатѣ *О семьѣ* онъ доказываетъ, что мы рождены для угожденія Богу и прославленія Его, а то и другое вполнѣ возможно только при познаніи внѣшняго міра, при пониманіи безконечной красоты его. Въ этомъ же сочиненіи Альберти такъ формулируетъ свой взглядъ на человѣка: «Природа, т.-е. Богъ, вложила въ человѣка элементъ небесный и божественный, несравненно болѣе прекрасный и благородный, чѣмъ что-либо смертное. Она дала ему форму и члены, весьма приспособленные ко всякому движенію. Она дала ему талантъ, способность къ обученію, разумъ, свойства божественныя, благодаря которымъ онъ можетъ изслѣдовать, различать и познавать, чего должно избѣгать и чему слѣдовать, для того, чтобы хорошо сохранять самого себя. Къ этимъ великимъ и безцѣннымъ дарамъ Богъ вложилъ еще въ душу человѣка умѣренность, сдержку противъ страстей и чрезмѣрныхъ желаній, а также стыдъ, скромность и стремленіе заслужить похвалу. Кромѣ того, Богъ внѣдрилъ въ людей потребность въ твердой взаимной связи, которая поддерживаетъ общежитіе, правосудіе, справедливость, щедрость и любовь, а всѣмъ этимъ человѣкъ можетъ заслужить у людей благодарность и похвалу, а у своего Творца—благоволеніе и милосердіе. Богъ вложилъ еще въ грудь человѣка способность выдерживать всякій трудъ, всякое несчастіе, всякій ударъ судьбы, преодолѣвать всяческія затрудненія, побѣждать скорбь, не бояться смерти. Онъ далъ человѣку крѣпость, стойкость, твердость, силу, презрѣніе къ ничтожнымъ мелочамъ, и посредствомъ всѣхъ этихъ добродѣтелей мы можемъ, какъ должно, почитать Бога и служить Ему справедливостью, любовью, умѣренностью и всякими другими совершенными и похвальными дѣйствіями. Поэтому будь убѣжденъ, что человѣкъ рождается не для того, чтобы влачить печальное существованіе въ бездѣйствіи, но чтобы работать надъ великимъ и грандіознымъ дѣломъ. Этимъ онъ можетъ, во-первыхъ, угодить Богу и почтить Его и, во-вторыхъ, пріобрѣсти для самого себя наисовершеннѣйшія добродѣтели и полное счастіе» *).

*) Итальянскіе трактаты Альберти я цитирую по изданію *Bonucci*: „Opere volgari de Leon Batt. Alberti". Tomi 1—6. Firenze, 1843—49. Латинскіе—по изданію *Mancini*: „L. B. Alberti opera inedita et pauca separatim impressa". Florentiae, 1890.

Итакъ, нравственный долгъ человѣка, созданнаго по образу и подобію Божію, заключается, по мнѣнію Альберти, въ познаніи внѣшняго міра и въ развитіи лучшихъ свойствъ своей природы, а приложеніе этихъ свойствъ къ дѣлу составляетъ не только наилучшее исполненіе общественныхъ обязанностей, не только источникъ личнаго счастья на землѣ, но и вѣрный путь къ загробному блаженству. Въ собственной жизни Альберти твердо держится этихъ принциповъ: онъ не только разносторонній художникъ, не только писатель съ самыми разнообразными интересами, но и первостепенный гимнастъ, неутомимый ходокъ, превосходный стрѣлокъ и отличный наѣздникъ. Это страстное желаніе довести до совершенства свои личныя свойства, чтобы широко пользоваться всѣми дарами природы и жизни для личнаго счастья и на общее благо, составляетъ исихическую основу всей писательской дѣятельности Альберти. Глубокое убѣжденіе въ могуществѣ знанія и горячая проповѣдь образованія красною нитью проходятъ черезъ всѣ его сочиненія. Въ трактатѣ *О спокойствіи духа* онъ доказываетъ, что могущество человѣка почти безгранично, если только онъ познаетъ самого себя и внѣшній міръ; въ діалогѣ *Теодженіо* онъ проводитъ ту мысль, что счастье зависитъ не отъ фортуны, а отъ самого человѣка; но для этого онъ долженъ пріобрѣсти неотъемлемыя духовныя блага и широко развить свои общественные и научные интересы. «Печальная судьба не съ неба сваливается, а рождается отъ человѣческой глупости», говоритъ Альберти въ другомъ сочиненіи и объявляетъ невѣжество величайшимъ изъ пороковъ. Тѣмъ же духомъ проникнуты и политическіе трактаты Альберти. Онъ исходитъ изъ той мысли, что разумное и плодотворное служеніе государству возможно только при правильномъ пониманіи его цѣлей и при умѣніи найти надлежащія средства для ихъ достиженія. То и другое дается образованіемъ, которое является, поэтому, дѣломъ огромной важности для государства. Кромѣ того, образованный человѣкъ можетъ служить своей родинѣ, и не принимая непосредственнаго участія въ политической практикѣ, не живя даже въ предѣлахъ своей страны. Онъ будетъ истиннымъ патріотомъ, если «въ своихъ сочиненіяхъ изложитъ согражданамъ то, что для нихъ полезно и что можетъ возвысить значеніе и достоинство государства». Та же самая мысль положена въ основаніе трактатовъ Альберти о семьѣ и о воспитаніи. Авторъ настаиваетъ, прежде всего, на томъ, что родители должны тщательно изучать способности и наклонности своихъ дѣтей и на этомъ изученіи строить педагогическую систему. Но особенности характера должны имѣть рѣшающее значеніе только для выбора спеціальности и для пріемовъ обученія. Что же касается общечеловѣческаго образованія путемъ всесторонняго развитія, то оно обязательно для всякаго характера и при всѣхъ наклонностяхъ. Альберти прерываетъ изложеніе одного трактата длиннымъ панегирикомъ наукѣ, въ которомъ мы встрѣчаемся, между прочимъ, съ такими мыслями: «Если существуетъ что-нибудь, — говоритъ авторъ, — что болѣе всего подходитъ къ знатности, что составляетъ величайшее украшеніе человѣческой добродѣтели, что создаетъ авторитетъ и репутацію семьѣ, то это, конечно, науки, безъ которыхъ ничья жизнь не можетъ быть признана счастливой и никакая семья не можетъ считаться совершенной и твердой» *).

*) *Bonucci*, II, p. 104—105.

Проповѣдуя необходимость всесторонняго духовнаго развитія, Альберти составилъ себѣ довольно стройное и послѣдовательное міросозерцаніе, выработалъ опредѣленные взгляды по всѣмъ главнымъ вопросамъ личной и общественной жизни. Мы не будемъ подробнѣе останавливаться на его религіозныхъ, нравственныхъ, политическихъ и общественныхъ воззрѣніяхъ, такъ какъ они имѣютъ больше интереса для исторіи культуры, нежели для искусства. Для насъ достаточно разсмотрѣть, какимъ образомъ прилагалъ онъ свои основныя воззрѣнія къ художественной дѣятельности. Какъ художникъ, Альберти считаетъ необходимымъ, кромѣ широкаго общаго образованія, болѣе спеціальное изученіе тѣхъ наукъ, которыя имѣютъ непосредственное приложеніе къ художественной техникѣ, т.-е. математики, физики и нѣкоторыхъ отдѣловъ естествознанія. Кромѣ того, онъ первый въ новое время настаиваетъ на необходимости теоретическаго изслѣдованія основъ, задачъ и пріемовъ всѣхъ видовъ образовательнаго искусства. Результатомъ этого былъ цѣлый рядъ его сочиненій, преимущественно по математикѣ, съ одной стороны, и первыя произведенія по теоріи архитектуры, скульптуры и живописи—съ другой. Физико-математическіе трактаты Альберти не всѣ сохранились до настоящаго времени. Такъ, его *Математическіе комментаріи (Commentari delle cose matematiche)*, сочиненіе *О движеніи тяжести (Sui movimenti del peso)*, трактатъ о кораблестроеніи *(Navis)* извѣстны только по заглавіямъ; нѣкоторыя другія работы, какъ, наприм., *De' pondi e leve di alcuna rota,* дошли въ крайне испорченномъ видѣ. Но и сохранившагося вполнѣ достаточно, чтобы составить себѣ представленіе объ уровнѣ физико-математическихъ свѣдѣній Альберти и о степени ихъ глубины и основательности. Въ небольшомъ трактатѣ, озаглавленномъ *Математическія забавы (Lude matematici)*, онъ описываетъ способы измѣренія недоступныхъ мѣстностей, опредѣленія времени по звѣздамъ, опредѣленіе недоступной для лота морской глубины, предлагаетъ болѣе упрощенный механизмъ водяныхъ часовъ, описываетъ нѣкоторые физическіе инструменты, между прочимъ разные виды одометровъ и астролябій, а также прототипъ современныхъ десятичныхъ вѣсовъ и т. д. Словомъ, маленькій трактатъ свидѣтельствуетъ, что его авторъ стоялъ на высотѣ современнаго ему знанія въ этой области, вполнѣ усвоилъ все, сдѣланное античною наукой и позднѣйшими изслѣдователями. Но Альберти не довольствуется пассивнымъ усвоеніемъ научныхъ свѣдѣній. Онъ стремится усовершенствовать результаты чужой работы и приложить къ практикѣ эти усовершенствованія. Такъ, онъ измѣнилъ заимствованный у Савосарды способъ измѣренія морской глубины, приложилъ улучшенные имъ инструменты къ извлеченію стариннаго корабля со дна озера Неми, измѣрилъ собственными пріемами территорію Рима и отдѣльныя части города, собственноручно сдѣлалъ карманные часы и т. д. Усвоивши современную ему науку, Альберти стремится двинуть ее впередъ, внести въ нее результаты своего творческаго генія, и ему принадлежатъ, между прочимъ, два крупныхъ изобрѣтенія: гигрометръ, который приписывается Леонардо да-Винчи, и камеръ-обскура, сослужившая весьма важную службу живописи.

Совершенно естественно, что свои обширныя физико-математическія познанія Альберти съ особеннымъ усердіемъ прилагалъ къ искусству. Такъ, онъ написалъ

спеціальное изслѣдованіе о перспективѣ, которое, по всей вѣроятности, до насъ не дошло *), и цѣлый рядъ трактатовъ по всемъ видамъ образныхъ искусствъ. Уже самая потребность въ теоретическихъ изслѣдованіяхъ по искусству весьма характерна. Широкое научное образованіе пріучало искать законовъ изящнаго и такимъ путемъ давало правильное направленіе художественному творчеству. Художникъ сливался съ мыслителемъ, и умственное развитіе облагораживало фантазію, придавало болѣе глубокій смыслъ ея изящнымъ образамъ. Особенно наглядно проявляется благотворная связь науки съ искусствомъ на обширномъ трактатѣ Альберти *О строительномъ дѣлѣ (De re aedificatoria)*. Это сочиненіе, выдержавшее много изданій и переведенное почти на всѣ европейскіе языки**) доставило автору почетный титулъ «отца новыхъ архитекторовъ» и справедливо пользовалось большимъ авторитетомъ втеченіе нѣсколькихъ столѣтій. Его содержаніе даетъ отвѣтъ почти на всѣ запросы строительнаго дѣла. Альберти изображаетъ идеалъ архитектора, выясняетъ его задачи, опредѣляетъ наиболѣе удобное мѣсто и время для постройки, описываетъ свойство строительныхъ матеріаловъ, условія красоты и устойчивости зданія, правила для всевозможныхъ построекъ, начиная отъ храмовъ и кончая гидравлическими и ирригаціонными сооруженіями. Не останавливаясь на техническихъ подробностяхъ этого руководства для многихъ поколѣній архитекторовъ, я ограничусь только изложеніемъ тѣхъ требованій, которыя предъявляетъ авторъ къ строителю-спеціалисту. «Архитектура—великое дѣло,—говоритъ Альберти,—и не всякому слѣдуетъ за нее браться. Чтобы осмѣлиться считать себя архитекторомъ, нуженъ большой талантъ, упорная работа, превосходное образованіе, продолжительная практика, развитой вкусъ, зрѣлое сужденіе». Главнымъ источникомъ архитектурнаго образованія авторъ считаетъ тщательное изученіе памятниковъ и преимущественно античныхъ. «Не существовало ни одного стариннаго зданія, гдѣ блистала изяществомъ какая-нибудь часть, изъ котораго бы я не попытался чему-нибудь научиться,—говоритъ авторъ.—Ради этого я не переставалъ изслѣдовать, разсматривать, измѣрять и рисовать его до тѣхъ поръ, пока не изучалъ его основательно и не постигалъ, въ чемъ проявляется здѣсь талантъ или искусство***). Тотъ же самый пріемъ рекомендуетъ онъ всякому архитектору: «Пусть онъ съ величайшимъ стараніемъ разсмотритъ тѣ постройки,—говоритъ Альберти,—которыя пользуются всеобщею извѣстностью и славой, пусть онъ нарисуетъ, измѣритъ по частямъ, сдѣлаетъ модели, дастъ себѣ ясный отчетъ о нихъ и объяснитъ себѣ ихъ устройство... Пусть онъ подражаетъ имъ въ томъ, что найдетъ въ нихъ хорошаго; если же найдетъ возможнымъ что-либо улучшить, то пусть исправитъ это и видоизмѣнитъ обдуманно и художественно». Вообще, Альберти не требуетъ слѣпого подражанія въ архитектурѣ и съ сочувствіемъ относится къ ори-

*) Приписываемый ему анонимный трактатъ на эту тему считаютъ подложнымъ по весьма вѣскимъ причинамъ.

**) Я цитирую по изданію XV вѣка *De Architectura seu de re aedificatoria. Libri X.* Florentiae, 1485.

***) *De re aid.* l. IX, c. 9. Результаты своихъ наблюденій надъ памятниками античной архитектуры и изученія Витрувія Альберти изложилъ въ трактатѣ *I cinque ordini architettonici.*

гинальности и художественному творчеству. «Я вполнѣ одобрю,—говоритъ онъ,—если архитекторъ къ наилучшимъ созданіямъ древнихъ присоединитъ новыя изобрѣтенія, талантливо совершенствующія постройку» *). Но для оригинальнаго творчества въ замыслѣ и исполненіи зданія нужно эстетическое развитіе и научное образованіе. Всякое сооруженіе вызывается практическими потребностями, но оно должно заключать въ себѣ красоту. Авторъ указываетъ только самыя общія эстетическія требованія по отношенію къ архитектурѣ: пропорціональность частей зданія, его внутреннее единство и украшенія. Но украшенія должны подчиняться законамъ и правиламъ архитектуры, и постройка должна быть исполнена такъ, чтобы въ ней нельзя было сдѣлать ни дополненій, ни измѣненій безъ вреда для цѣлаго. Альберти не считаетъ возможнымъ дать точныя предписанія, какъ достигнуть такого результата въ отдѣльныхъ случаяхъ, такъ какъ это—дѣло индивидуальныхъ особенностей каждаго архитектора. Но онъ указываетъ способы подготовки къ наилучшему рѣшенію такой задачи. «Для архитектора полезны и даже необходимы живопись и математика»,—говоритъ Альберти и совѣтуетъ, кромѣ того, заниматься музыкой, чтобы лучше развить въ себѣ чувство гармоніи.

Но одного эстетическаго развитія далеко недостаточно для архитектора. Удачный выборъ подходящаго матеріала зависитъ отъ естественно-историческихъ свѣдѣній строителя; для устойчивости постройки ему необходимы физико-математическія познанія и т. д. Но это еще не все. Потребности, которымъ удовлетворяетъ архитектура, чрезвычайно разнообразны. Постройки вызываются религіознымъ чувствомъ, политическими соображеніями, нуждами просвѣщенія, торговли, промышленности, земледѣлія, и архитекторъ долженъ хорошо знать и тонко понимать всѣ эти потребности, чтобы дать имъ наилучшее удовлетвореніе. Болѣе того, архитекторъ, по мнѣнію Альберти, долженъ не только изучать эти потребности, но и облагораживать ихъ, и въ этомъ заключается культурная заслуга художника передъ обществомъ. Такъ, наприм., при постройкѣ храма, архитекторъ долженъ принимать всѣ мѣры, чтобъ усилить и возвысить религіозное настроеніе. Поэтому Альберти возстаетъ противъ обилія развлекающихъ украшеній, противъ многочисленности алтарей, такъ какъ она понижаетъ сознаніе важности этого пункта въ храмѣ. Въ другомъ мѣстѣ онъ настаиваетъ, чтобы кладбища устраивались за городскою чертой, такъ какъ внутри города они являются источникомъ болѣзней, и ратуетъ даже за сожженіе труповъ. Касаясь вопроса о тюрьмахъ, Альберти говоритъ: «Если кто-нибудь выроетъ подземную тюрьму, похожую на пещеру или на ужасную могилу, тотъ накажетъ виновнаго болѣе, чѣмъ позволяютъ нравственные законы и человѣческая природа. Хотя злодѣи заслуживаютъ крайнихъ наказаній за ихъ негодность, тѣмъ не менѣе, долгъ республикъ и государей не оскорблять гуманности». Итакъ, архитекторъ долженъ быть не только эстетически высокоразвитымъ художникомъ, но и проводникомъ въ общество истиннаго благочестія, гуманности и здравыхъ гигіеническихъ понятій. Поэтому чѣмъ шире его художественное воспитаніе, чѣмъ разностороннѣе и основательнѣе его знаніе науки и жизни, тѣмъ лучше можетъ исполнить онъ обѣ свои задачи—и спеціально-архитектурную, и общественную.

*) Ibid. l. VI, c. 1.

Трактатъ Альберти *De Statua*—первое произведеніе по теоріи искусства въ новое время; совершенно естественно, что авторъ обращаетъ вниманіе, прежде всего, на технику, и главное содержаніе его трактата составляетъ описаніе способовъ измѣренія человѣческаго тѣла посредствомъ особаго изобрѣтеннаго имъ снаряда, а также изображеніе результатовъ такого измѣренія въ видѣ цѣлаго ряда таблицъ. Но этому этюду по скульптурной техникѣ Альберти предпосылаетъ небольшое введеніе, которое заключаетъ въ себѣ цѣлую эстетическую теорію. Онъ требуетъ, чтобы скульпторъ изучалъ человѣческое тѣло и подражалъ природѣ; но это не значитъ, что онъ долженъ рабски копировать первую попавшуюся натуру. Художникъ для скульптурнаго изображенія идеальнаго образа долженъ создать типическія формы человѣческаго тѣла, потому что въ этомъ типѣ заключается, по выраженію Альберти, «совершенная красота, которую природа дала въ даръ человѣку, распредѣливъ ее въ извѣстномъ количествѣ во многихъ отдѣльныхъ тѣлахъ» *). Правда, мысль Альберти не вполнѣ оригинальна: уже Поликлетъ, по словамъ Плинія, создалъ такую статую съ каноническими пропорціями человѣческаго тѣла. Но гуманисты заимствовали у древнихъ только то, что соотвѣтствовало ихъ стремленіямъ, и Альберти вполнѣ раздѣлялъ мысль древнихъ грековъ, что задача художника-скульптора при изображеніи человѣческаго тѣла заключается въ воспроизведеніи полной красоты, свойственной его типу.

Гораздо обстоятельнѣе трактаты Альберти, посвященные живописи, и въ особенности главный изъ нихъ—*Della pittura* **). Это сочиненіе раздѣлено на 3 части: въ первой изложены необходимыя для художника свѣдѣнія изъ математики и физики ***), во второй идетъ рѣчь о самой живописи,—о рисункѣ, о композиціи, о колоритѣ; въ третьей—о свойствахъ истиннаго художника. Не касаясь подробностей трактата, я остановлюсь только на двухъ наиболѣе важныхъ вопросахъ: во-первыхъ, въ чемъ видитъ Альберти цѣль живописи, и, во-вторыхъ, какія требованія предъявляетъ онъ художнику.

Авторъ чрезвычайно высокаго мнѣнія о живописи. Въ этомъ искусствѣ, по его выраженію, скрывается «истинно божественная сила». Живопись сохраняетъ воспоминаніе объ отсутствующихъ, оживляетъ мертвыхъ, доставляетъ безсмертіе въ потомствѣ, возвышаетъ и усиливаетъ религіозное чувство, нравственно улучшаетъ зрителя, заставляя его страдать чужимъ горемъ и радоваться чужою радостью. Но всѣхъ этихъ результатовъ она достигаетъ только при томъ условіи, если ставитъ своею задачей воспроизведеніе красоты. Такимъ образомъ, красота является конечною цѣлью живописи и высшимъ критеріемъ для ея произведеній. Альберти не даетъ опредѣленія, въ чемъ заключается сущность красоты, но выясняетъ ея отдѣльныя проявленія и указываетъ способы ея воспроизведенія. Прежде всего, эстетическое впечатлѣніе достигается и здѣсь, какъ въ скульптурѣ, вѣрностью природѣ, но не слѣпымъ ей подражаніемъ. Красота разлита въ отдѣльныхъ предметахъ, и

*) *Bonucci*, IV, p. 180.

**) Издана Janitschek'омъ въ *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance v. R. Eitelberger von Edelberg.*

***) Этимъ вопросамъ посвящено еще небольшое сочиненіе Альберти—*Elementa picturae* (Crotona, 1864).

картина должна собрать ее въ одно цѣлое, не нарушая, однако, вѣрности природѣ. Чтобы иллюстрировать свою мысль, Альберти приводитъ въ примѣръ Зевксиса, который для изображенія Елены выбралъ для модели пять самыхъ красивыхъ дѣвушекъ въ Кротонѣ и воспроизвелъ на своей картинѣ наилучшія формы каждой изъ нихъ. Далѣе, для живописи, какъ для архитектуры, обязательна concinnitas, т.-е. гармоническая пропорціональность отдѣльныхъ частей. Затѣмъ для эстетическаго впечатлѣнія необходимо строгое соотвѣтствіе между формою и содержаніемъ. Если, наприм., изображено живое тѣло, то дышать жизнью должна каждая его часть и т. д. Альберти предоставляетъ художнику широкую свободу въ выборѣ сюжета и особенно высоко ставитъ тѣ картины, которыя изображаютъ какую-нибудь «исторію», по его выраженію, т.-е. жанръ, по нашей терминологіи. Но онъ требуетъ, въ то же время, чтобы такая картина имѣла художественный центръ, основную идею, которая бы объединяла все богатое разнообразіе сюжета въ органическое цѣлое. Кромѣ того, и здѣсь необходимо самое тонкое изученіе дѣйствительности. Внутреннія чувства изображенныхъ на картинѣ лицъ выражаются, главнымъ образомъ, внѣшними движеніями, и Альберти даетъ весьма обстоятельное описаніе видовъ движенія и способовъ ихъ изученія и изображенія. Но каковъ бы ни былъ сюжетъ, живопись не должна воспроизводить ничего непристойнаго и, по возможности, избѣгать уродливаго и безобразнаго, не нарушая, однако, вѣрности природѣ. Такъ, Альберти одобряетъ художниковъ, изображавшихъ Перикла въ шлемѣ, такъ какъ такое изображеніе, маскируя недостатокъ формы головы, не мѣшало сходству портрета.

Опредѣливъ цѣль живописи и главнѣйшіе способы ея достиженія, Альберти выясняетъ свойства, необходимыя для истиннаго и совершеннаго художника. Какъ истый гуманистъ, авторъ требуетъ отъ художника всесторонняго духовнаго развитія и аргументируетъ это требованіе двоякимъ образомъ. Прежде всего, художникъ долженъ стремиться, чтобы современники уважали его, какъ человѣка, а для этого одного таланта недостаточно, необходимо еще умственное и нравственное развитіе. Кромѣ того, такое же развитіе необходимо ему и для совершенства въ своей спеціальности. Въ искусствѣ отражается вся душа художника, отразятся поэтому и всѣ ея недостатки. Такъ, недостатокъ научныхъ свѣдѣній скажется, прежде всего, на техникѣ. Доказавши необходимость для живописи познаній въ математикѣ и физикѣ, Альберти требуетъ самаго тщательнаго изученія природы, какъ необходимой подготовки къ художественной дѣятельности, такъ какъ только оно пріучаетъ къ наблюдательности. Далѣе, отъ изученія дѣйствительности зависитъ и выборъ сюжета, и его обработка. Чѣмъ шире знаетъ жизнь художникъ и чѣмъ лучше ее понимаетъ, тѣмъ болѣе у него простора при выборѣ сюжета и тѣмъ большею глубиной будетъ отличаться обработка темы. Для достиженія первой цѣли Альберти рекомендуетъ поэзію, для второй—науку въ самомъ широкомъ смыслѣ слова. Но цѣль живописи—воспроизведеніе красоты при вѣрности природѣ, поэтому недостаточно знать и понимать дѣйствительность; нужно умѣть еще находить въ ней красоту. Отсюда необходимость эстетическаго развитія. Эстетическое чувство дается, конечно, природой, но оно развивается, во-первыхъ, изученіемъ искусствъ, и не только пластическихъ, но

также музыки, поэзіи и краснорѣчія, и, во-вторыхъ, оно воспитывается наукой, которая даетъ умѣніе сохранять вѣрность природѣ и такимъ образомъ направляетъ на вѣрный путь художественную фантазію. Альберти идетъ дальше и самое чувство красоты ставитъ въ связь съ изученіемъ дѣйствительности. «Отъ неопытныхъ талантовъ,—говоритъ онъ,—ускользаетъ идея красоты, которую съ трудомъ познаютъ и наиболѣе опытные».

Итакъ, цѣль искусства, по Альберти, воспроизведеніе красоты, которая заключается во внѣшнемъ мірѣ и въ человѣческой природѣ; средство для ея достиженія—воспитаніе таланта путемъ образованія и преимущественно посредствомъ изученія природы и жизни; идеалъ художника—всесторонне развитая личность. Въ основѣ этихъ воззрѣній лежитъ любовь къ внѣшнему міру, признаніе высокой цѣнности жизни и уваженіе къ человѣческой природѣ, т.-е. то міровоззрѣніе, которое составляетъ характерную особенность гуманистической эпохи. Всилу этого, трактаты Альберти представляютъ собою приложеніе господствующихъ воззрѣній къ искусству, являются наглядным изображеніемъ связи между міросозерцаніемъ извѣстной эпохи и ея художественными идеалами. Съ другой стороны, мы знаемъ, что требованія Альберти не были праздным измышленіемъ не понимающаго жизни теоретика. Достаточно припомнить личность Леонардо да-Винчи, чтобы признать, что идеи Альберти раздѣлялись не одними только его ближайшими друзьями, какъ Донателло или Брунелески.

Въ этой связи культуры съ искусствомъ заключается главнѣйшая причина и необыкновеннаго подъема художественнаго творчества, и небывалой высоты общественнаго положенія и вліянія художниковъ. Гуманистическая культура, съ ея страстнымъ исканіемъ добра, правды и красоты здѣсь, на землѣ, была благопріятна для художественнаго развитія, и художникъ, усвоивая ее посредствомъ образованія, пріобрѣталъ не только стройное міросозерцаніе, но и эстетическое направленіе. Съ другой стороны, широкое образованіе художниковъ усиливало дѣйствіе ихъ таланта на общество. Стремясь воспроизводить красоту, они, стоя на уровнѣ современнаго просвѣщенія, ищутъ ее и умѣютъ находить также и въ тѣхъ явленіяхъ жизни, которыя составляютъ предметъ особаго общественнаго интереса. Такое отношеніе между искусствомъ и культурой въ эпоху Возрожденія было весьма плодотворно для обѣихъ сторонъ. Оно не только направляло на вѣрные пути художественное творчество, но и дало художнику высокое мѣсто въ обществѣ, а то и другое возвышало уваженіе къ искусству и содѣйствовало эстетическому воспитанію публики. Въ средніе вѣка художникъ сливался съ ремесленникомъ, въ XVI столѣтіи Леонардо да-Винчи живетъ, какъ магнатъ; Браманте строитъ себѣ княжескій дворецъ; Рафаэль конкурируетъ въ великодушной щедрости съ банкиромъ Киджи; Микель-Анджело диктуетъ свои условія папѣ, а представители высшихъ слоевъ общества не только въ Италіи, но и за Альпами, какъ французскій король и нѣмецкій императоръ, считаютъ за честь получить въ подарокъ отъ итальянскаго художника картину или статую. Такая связь между просвѣщеніемъ и искусствомъ, какую мы отмѣтили въ гуманистическую эпоху въ Италіи, мнѣ представляется нормальной и желательной для всякого времени. Правда, позднѣйшая культура, можетъ

быть, не такъ благопріятна для эстетическаго развитія, какъ итальянское Возрожденіе, но это не уничтожаетъ существенной необходимости высокаго образованія для художника. Каждый художникъ подчиняется вліянію того или другого слоя общества, и временныя и неглубокія общественныя вѣянія, неблагопріятныя для искусства или искажающія его задачи, особенно опасны для малообразованныхъ талантовъ. Высоко-развитой художникъ не увлечется мимолетными и случайными теченіями, хорошо понимая, что здоровыя эстетическія стремленія никогда не могутъ исчезнуть въ обществѣ, потому что они составляютъ существенную потребность человѣческаго духа. Только такой художникъ можетъ найти и воспроизвести красоту самыхъ сложныхъ и самыхъ глубокихъ проявленій духовной жизни и такимъ путемъ стать могущественнымъ проводникомъ художественныхъ интересовъ въ общество, эстетическимъ воспитателемъ современниковъ и потомства. Но для полнаго достиженія этой высокой цѣли онъ долженъ стоять на уровнѣ современнаго просвѣщенія.

Пр. Петрушевскій:

Я прошу разрѣшенія говорить не потому, чтобы я хотѣлъ опровергать какое-нибудь положеніе доклада или сказать что-нибудь противъ такой личности, какъ Альберти. Я согласенъ съ докладчикомъ, но хотѣлъ бы замѣтить одно: такіе высоко-образованные люди, ученые и въ то же время художники, какъ Леонардо да-Винчи,—геніальные люди, были рѣдки тогда, какъ и теперь. Надо замѣтить, что получить основательное не то что образованіе, а ученость, было тогда легко, потому что науки только что начинались. Не будетъ большимъ парадоксомъ или преувеличеніемъ, если я скажу, что многіе ученые того времени знали не больше, чѣмъ знаетъ ученикъ VII-го класса нынѣшнихъ гимназій. Возможность пріобрѣсти широкія познанія научныя и быть художникомъ въ то время еще не существовала и была доступна людямъ только геніальнымъ. Ожидать непремѣнно появленія Леонардо да-Винчи, который бы оставилъ свое имя и въ наукѣ, и въ искусствѣ,—совершенно невозможно, а желать общаго образованія художественнаго долженъ всякій, а въ томъ числѣ и я.

Пр. Корелинъ:

Я не могу согласиться съ такой характеристикой эпохи Возрожденія. Утверждать, что стоять тогда на уровнѣ современной науки—значило сдать экзаменъ зрѣлости,—это несправедливо. Не будемъ забывать, что въ XV столѣтіи слагались философскія теоріи, которыя не утратили своего значенія и до настоящаго времени; не будемъ забывать, что въ XV столѣтіи положено основаніе новой школы и высказаны такія идеи, которыя далеки до осуществленія въ настоящее время; не будемъ забывать, что въ XV и XVI столѣтіи Платонъ и Аристотель читались самымъ обыкновеннымъ и простымъ человѣкомъ, а теперь Платона и Аристотеля не только не читаютъ гимназисты VII-го класса, но не могутъ понять кончившіе курсъ въ университетѣ, на нѣкоторыхъ факультетахъ въ особенности. Я нарочно не бралъ Леонардо да-Винчи, который, дѣйствительно, геній, а выбралъ Альберти,

потому что онъ не особенно геніальный человѣкъ. Быть ученымъ для художника, конечно, невозможно, и, я думаю, въ этомъ нѣтъ надобности; но стоять на уровнѣ современнаго просвѣщенія, мнѣ кажется, это возможно. Тогда это было легче сдѣлать, потому что науки не были такъ сложны, какъ въ настоящее время, но тогда приходилось обучаться самоучкой, а теперь есть школы и методы преподаванія. Правильно поставленная школа облегчаетъ дѣло образованія несравненно, и никакому самоучкѣ не угоняться за такой школой. Мое скромное желаніе, чтобы современный художникъ стоялъ на уровнѣ современнаго просвѣщенія—возможно, и оно даже осуществляется до извѣстной степени. Я не хочу называть именъ, которыя стоятъ на высотѣ современнаго просвѣщенія, но они извѣстны всѣмъ и каждому.

Пр. Петрушевскій:

Я не имѣю ничего возразить, потому что вы сказали то, что сказалъ отчасти и я. Я пожелалъ общаго образованія художника и считаю его возможнымъ. Что касается духа нынѣшняго образованія, такъ нельзя сказать, чтобы духъ его былъ исключительно философскій. Можно не быть спеціалистомъ Платона и Аристотеля и быть очень образованнымъ человѣкомъ. Что касается аттестата зрѣлости, какъ мы его понимаемъ, такъ въ то время его получилъ бы только... да никто бы не получилъ. Если бы вы перенесли ту эпоху въ нашу и нашу въ ту, то нужно обусловить это выраженіе на счетъ аттестата.

Пр. Корелинъ:

Какимъ характеромъ отличалось гуманистическое просвѣщеніе—болѣе вопросъ науки, чѣмъ искусства. Я не считалъ возможнымъ излагать это въ моемъ рефератѣ, потому что пришлось бы обратиться къ книгамъ и источникамъ, а это неудобно. Я свой рефератъ, вѣроятно, напечатаю и если мой оппонентъ въ печати выскажетъ то же положеніе, я готовъ документально доказать, насколько выше стоялъ образованный человѣкъ XV столѣтія сравнительно съ ученикомъ VIII-го класса гимназіи.

Пр. Петрушевскій:

Я отказываюсь доказывать, чтобы гимназистъ нынѣшній былъ образованнѣе человѣка XV столѣтія.

Послѣ этого обмѣна мнѣній,—В. А. Гольцевъ сообщилъ:

Нѣсколько замѣчаній о натурализмѣ въ искусствѣ.

Къ числу наиболѣе употребительныхъ и наиболѣе понятныхъ словъ, которыми пользуются въ сочиненіяхъ и въ бесѣдахъ объ искусствѣ, относится и слово *натурализмъ*. Имъ обозначается опредѣленное направленіе въ искусствѣ, которое имѣетъ многочисленныхъ теоретическихъ защитниковъ и убѣжденныхъ послѣдователей между художниками. И, тѣмъ не менѣе, мнѣ кажется, за этимъ названіемъ не установлено вполнѣ точнаго содержанія—подъ натурализмомъ и сторонники, и противники его разумѣютъ иногда, по крайней мѣрѣ, не одно и то же.

Натурально, естественно, въ искусствѣ то, что соотвѣтствуетъ природѣ, по-

хоже на природу. Отсюда задачею искусства для натуралистической школы и становится подражаніе природѣ, воспроизведеніе въ словѣ, въ краскахъ, въ звукѣ или мраморѣ ея явленій. Повидимому, просто и ясно; но просто и ясно ли это на самомъ дѣлѣ?

И прежде всего: всякія ли явленія природы, относя сюда и человѣческую душу, и явленія жизни общественной, можетъ и должно изображать искусство? Затѣмъ, всегда ли возможно удачное подражаніе природѣ? Неужели, наконецъ, у искусства нѣтъ другихъ задачъ?

Многіе художники на первый вопросъ отвѣчаютъ утвердительно. Искусство можетъ и, по ихъ мнѣнію, должно изображать все, на что упадетъ взглядъ человѣка. Дѣло состоитъ лишь въ томъ, *какъ* исполнено художественное произведеніе, виртуозно ли оно, совершенно ли въ техническомъ отношеніи. Этому направленію мы обязаны множествомъ разсказовъ и стихотвореній, въ которыхъ нѣтъ никакого смысла, множествомъ картинъ, на которыхъ нарисовано, какъ сушатъ бѣлье на заднемъ дворѣ, какъ снимаютъ это бѣлье, какъ роетъ землю свинья и т. п. Но, конечно, когда дѣло идетъ о школѣ, о серьезномъ направленіи въ области художественнаго творчества, не слѣдуетъ останавливаться на односторонностяхъ и крайностяхъ такой школы, и натурализмъ занимаетъ, разумѣется, несравненно болѣе выгодную позицію, когда теоретикомъ его является, напр., Тэнъ или Золя. Задачею натурализма ставится тогда изображеніе не случайныхъ, а типическихъ явленій; художникъ не только подражаетъ природѣ, но изучаетъ, анализируетъ и обобщаетъ ея явленія. Эта теорія вовсе не такъ далека отъ идеализма, какъ думаютъ ея представители. И ея противники допускаютъ, что «превращеніе отвлеченнаго понятія въ образъ и, какъ неизбѣжное слѣдствіе этого, превращеніе разсужденія въ разсказъ—вотъ въ чемъ заключается весь секретъ поэзіи. Она, по преимуществу—искусство повѣствовательное, чѣмъ и отличается отъ другихъ» *). Когда Эмиль Золя въ своей серіи романовъ изображаетъ наслѣдственную передачу и развитіе пороковъ и способностей, онъ именно превращаетъ разсужденіе въ разсказъ, отвлеченное понятіе—въ живой образъ.

Къ этому слѣдуетъ прибавить еще одно замѣчаніе: «существуютъ такіе факты органической жизни, которымъ никакое изображеніе не можетъ придать эстетическаго достоинства, которые положительно не годятся для живописи или поэзіи» **)

Съ такими ограниченіями натурализма нельзя не признать, хотя его область, съ одной стороны, не покрываетъ природы, а съ другой—не покрываетъ всего объема искусства. Шербюлье приводитъ въ своей книгѣ слова знаменитаго Делакруа, который иногда клалъ возлѣ себя розу и говаривалъ: «Этотъ цвѣтокъ и вдохновляетъ меня, и приводитъ въ отчаяніе». «Ну, какъ намъ соперничать съ природой?—прибавляетъ Шербюлье.—Она дѣйствуетъ разомъ на всѣ наши чувства: зрѣніе, слухъ, обоняніе, и возбуждаетъ смѣшанныя, сложныя ощущенія. Вы рисуете весну. Но что это за весна безъ ароматовъ?»

---

*) *Шербюлье*: „Искусство и природа“, стр. 162.

**) Профессоръ Смирновъ „Эстетика“, стр. 53.

Если, съ одной стороны, искусство, не имѣя возможности воспроизвести всего богатства и разнообразія ея красокъ, ниже природы, дѣйствительности, то, съ другой стороны, оно выше природы, поскольку въ художественное созданіе входитъ духъ человѣка, его пониманіе и истолкованіе дѣйствительности. Натурализмъ часто игнорируетъ это значеніе искусства, вызывая этимъ реакцію, которая въ свою очередь ударяется въ крайность. О главныхъ теченіяхъ во французскомъ искусствѣ и критикѣ въ русской литературѣ существуетъ достаточно указаній. Менѣе извѣстно состояніе искусства и критики нѣмецкой, почему я и сообщу объ этомъ нѣкоторыя интересныя, по моему мнѣнію, свѣдѣнія.

Противъ натурализма выступаетъ, напримѣръ, въ своихъ эстетическихъ изслѣдованіяхъ Карлъ Гольдманъ *). Онъ указываетъ на то, что нѣтъ полной исторіи натурализма, которая должна была бы изобразить мѣняющіяся отношенія между искусствомъ и природою. Художественный натурализмъ существовалъ всегда, но въ наши дни онъ выступаетъ въ узкой, догматической формѣ, требуя изображенія жизни въ ея мелкихъ и грязныхъ проявленіяхъ, сводя задачи искусства къ подражанію дѣйствительности. Великіе художники—натуралисты: таковъ, напримѣръ, Гёте; но у нихъ природа просвѣтляется, въ ихъ произведеніяхъ она подымается до поэзіи. Современному натурализму недостаетъ критерія существеннаго и несущественнаго.

Гольдманъ разсматриваетъ особенности французскаго и русскаго натурализма и отдаетъ предпочтеніе послѣднему (и норвежскому). Французскій натуралистъ является пессимистомъ, для него добродѣтель, самоотверженность, благородное чувство—обманчивые призраки, и человѣкъ въ его глазахъ служитъ вмѣстилищемъ только животныхъ побужденій и грубаго эгоизма. У русскихъ натуралистовъ красною нитью проходитъ глубокое сочувствіе человѣку, какъ бы онъ ни былъ ничтоженъ и преступенъ.

Гольдманъ ставитъ преобладаніе натурализма въ современномъ искусствѣ въ зависимость отъ господства естествознанія и вооружается противъ мнѣнія, по которому искусство должно пользоваться методомъ и пріемами естественныхъ наукъ Наблюденіе художника,—говоритъ онъ,—отличается субъективностью, онъ по-своему чувствуетъ явленія природы и въ ихъ изображеніе вноситъ свое настроеніе, свою индивидуальность. Само собою разумѣется, что изъ этого нельзя заключать, что художникъ не долженъ быть образованнымъ человѣкомъ и что ему не нужно знать анатоміи, физіологіи и другихъ естественныхъ наукъ.

Особенно возмущаетъ Гольдмана натуралистическое изображеніе любви, при которыхъ господствуютъ одни животныя влеченія. На этомъ я не буду останавливаться, какъ и на разсужденіяхъ о русскомъ искусствѣ, гдѣ, по мнѣнію нѣмецкаго критика, отсутствуетъ идеально-прекрасное, человѣчески-доброе, гдѣ побѣдили соціальныя и политическія тенденціи **).

Трудно установить, — замѣчаетъ Гольдманъ, — границу между искусствомъ и философіей, между понятіями о прекрасномъ и нравственно-добромъ. Хорошій по-

*) *Karl Goldmann*: „Die Sünden des Naturalismus“.

**) Гольдманъ ссылается при этомъ на Эдвина Бауера.

ступокъ мы называемъ прекраснымъ поступкомъ, и Гербартъ разсматриваетъ ученіе о нравственности, этику, какъ часть эстетики. Вооружаясь во имя идеализма противъ натурализма, нѣмецкій писатель доходитъ до утвержденія, что натурализмъ равнозначущъ съ нигилизмомъ, что онъ проникнутъ разрушительнымъ духомъ.

Интересно сопоставить съ этими сужденіями взгляды на природу и искусство одного изъ представителей германскаго натурализма, Конрада Альберти *).

Царству абсолютизма, говоритъ онъ, положенъ конецъ и въ искусствѣ. Новая эстетика должна изучать факты эстетическаго сознанія, выводить изъ этого изученія законы художественныхъ ощущеній и правила художественнаго созданія. Эстетическія стремленія и пониманіе развиваются въ исторіи, прекрасное не можетъ быть опредѣлено метафизическимъ путемъ. Натурализмъ, по мнѣнію Альберти, есть индивидуализмъ, тогда какъ художникъ-идеалистъ создаетъ типы. Выше этихъ родовъ искусства стоитъ *реализмъ*, воплощающій то, что живетъ въ человѣкѣ всегда и вездѣ, живетъ у каждаго народа на всѣхъ ступеняхъ развитія. Для этого реализма природа является божествомъ, истина—идеаломъ, онъ предъявляетъ два требованія: знаніе и сознательную работу во имя опредѣленной цѣли. Альберти считаетъ такой реализмъ міропониманіемъ будущаго, необходимымъ плодомъ эволюціоннаго оптимизма. Только онъ способенъ поднять человѣчество умственно, нравственно, художественно. Реализмъ выражаетъ истину въ дѣйствительности, изображаетъ естественные законы въ живыхъ воплощеніяхъ. Въ отличіе отъ реализма натурализмъ подражаетъ отдѣльнымъ состояніямъ, отдѣльнымъ предметамъ, не осмысливая ихъ, не отыскивая въ нихъ существеннаго. Но, подобно натурализму, реализмъ изгоняетъ изъ искусства все фантастическое. Альберти не осуждаетъ Гёте за *Фауста* лишь потому, что онъ написанъ въ формѣ средневѣковой мистеріи (?), какъ бы въ то время, когда еще вѣрили въ существованіе Мефистофеля.

Реализмъ Альберти (къ его представителямъ онъ причисляетъ Блейбтреу, Конрада, Кретцера) признаетъ законность въ искусствѣ тенденціи. Она является *солью искусства*. Въ нѣмецкой живописи представителями этого направленія признаются Уде и Либерманъ. Старая эстетика ошибалась, признавая существеннымъ признакомъ эстетическаго чувства его безкорыстность, полагаетъ Альберти. Эта ошибочная точка зрѣнія привела къ тому, что въ метафизической эстетикѣ Гартмана подражатель голосу животныхъ въ циркѣ долженъ быть признанъ, какъ художникъ, выше строителя страсбургскаго собора: соборъ или палаццо Питти, напримѣръ, служатъ практическимъ цѣлямъ, тогда какъ поющій пѣтухомъ клоунъ возбуждаетъ вполнѣ безкорыстное удовольствіе. Альберти доказываетъ, что искусство возникло изъ практическихъ потребностей, что тенденція лежитъ въ его основѣ. Эсхилъ былъ бы на половину непонятымъ, если бы упустить изъ виду его стремленіе возвеличить аѳинскую аристократію и укрѣпить ареопагъ, на который тогда производились сильныя нападенія. Тиртей и Архилохъ, прежде всего, политическіе пѣвцы, Аристофанъ и Сервантесъ имѣли опредѣленныя цѣли въ своихъ произведеніяхъ и т. д. Открытіе закона равенства по существу и неразрывности жизни и искусства, какъ

*) *Conrad Alberti:* „Natur und Kunst, Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses".

высшаго эстетическаго закона, Альберти приписываетъ Лудольфу Винбаргу *(Die ästhetischen Feldzüge)*.

Современное паденіе искусства, — говоритъ Альберти, — не случайно: оно является общественно необходимымъ, оно лежитъ въ существѣ буржуазнаго строя, который все развращаетъ и отравляетъ. Мелочность, поверхностность, лживость, плоскость и пошлость—вотъ что накладываетъ буржуазія на произведенія искусства *).

Искусство — неразрывная часть культуры, родная сестра политики, техники, науки, философіи. На самыхъ высшихъ ступеняхъ своего развитія оно тѣсно связано съ общей культурой, никогда не достигаетъ исключительно эстетическихъ цѣлей и находится въ вѣчномъ процессѣ развитія.

Такъ понимаетъ реализмъ Альберти. Очевидно, что его реализмъ есть видъ натурализма, представителемъ котараго является Тэнъ и многіе другіе. Такихъ реалистовъ характеризуетъ въ своей книгѣ Шербюлье слѣдующимъ образомъ: «Отъ реалистовъ пахнетъ народомъ, и они ищутъ въ природѣ и человѣкѣ самаго непосредственнаго, примитивнаго, коренного. Они оказали большую услугу искусству, открывъ для поэзіи и живописи новыя области, цѣлинныя мѣста, такія стороны природы и человѣка, какими пренебрегали идеалисты. Люди незамѣтные, смиренные сдѣлались героями». Реализмъ проявляется не только въ выборѣ сюжетовъ, но и въ пріемахъ, въ методѣ художника. Методъ этотъ—естественный, простой и точный. Первая задача реалиста—показать характеръ предмета въ зависимости отъ данной среды.

Идеализмъ, по мнѣнію Шербюлье, есть наклонность къ созерцанію только выдающихся, яркихъ явленій природы и жизни. Оба направленія законны въ искусствѣ и нерѣдко сочетаются другъ съ другомъ. Каждое изящное искусство не только подражаетъ природѣ, но и протестуетъ противъ нея. «Въ художественномъ произведеніи мы желаемъ видѣть жизнь и покой, дѣйствительность и скрывающуюся за нею мысль, правду и мечту, серьезный трудъ и свободную игру: иначе оно не удовлетворитъ насъ вполнѣ».

Въ этихъ словахъ заключается, по моему мнѣнію, указаніе на существенный недостатокъ натурализма или реализма въ искусствѣ: онъ выдаетъ часть за цѣлое, полагая, что въ области искусства нѣтъ и не должно быть мѣста воображенію, мечтѣ, идеализаціи. А, между тѣмъ, это — естественныя способности и стремленія человѣческаго духа. Если я увижу что-либо ненормальное, неправильное въ томъ или другомъ отношеніи, я могу довести это явленіе до карикатуры. Если я вижу въ жизни или въ исторіи сильнаго, великодушнаго человѣка, я могу мысленно увеличить размѣры его умственнаго и нравственнаго достоинства, я создамъ *идеалъ*. Странное и комическое, по нынѣшнимъ временамъ, слово, а между тѣмъ жизнь красна именно здоровою идеализаціей, именно стремленіями замѣнить слѣпую случайность, стихійную причинность сознательною борьбой за то, что считаешь правдой и красотой.

Если у художника нѣтъ за душою ни личныхъ, ни общественныхъ идеаловъ, если онъ доволенъ и собою, и дѣйствительностью, то все же, при сколько-нибудь

*) Интересно мнѣніе Альберти о русскихъ художникахъ. „Французъ,—говоритъ онъ,— практическій рудокопъ, нѣмецъ—геологъ, русскій—палеонтологъ“. Въ техническомъ отношеніи выше всѣхъ стоитъ художникъ-французъ, какъ мыслитель, глубже всѣхъ—русскій художникъ.

серьезномъ отношеніи къ искусству, ему надо подумать о содержаніи своихъ натуралистическихъ произведеній, о выборѣ сюжета. Слѣдуетъ выбирать, въ мѣру таланта, значительное, существенно важное. Гдѣ же критерій для такого сужденія? Неужели возможно положиться въ этомъ отношеніи только на художественное чутье, на безсознательный эстетическій тактъ? Неужели даровитый художникъ можетъ жить и говорить, не интересуясь жизнью своего народа, философскою, научною и политическою мыслью? Впрочемъ, *возможности* существованія такихъ художниковъ нельзя не допустить: исторія укажетъ намъ на примѣры такого отношенія къ жизни и мысли. Но та же исторія не укажетъ, я думаю, ни одного геніальнаго художника, ни одного великаго творца, который не былъ бы *властителемъ* думъ своего времени и, въ исключительныхъ случаяхъ, всего человѣчества.

Критики, которые не признаютъ ни крайностей натурализма, ни ложныхъ метафизическихъ притязаній идеализма, составляютъ покуда меньшинство въ литературѣ и въ искусствѣ вообще. Они не согласны ни съ тѣми, кто требуетъ непремѣнно идей и тенденцій отъ художника, ни съ тѣми, кто стоитъ за безпечальную случайность творчества, которое сегодня обращено па Гарибальди, завтра на Франческо. Такая точка зрѣнія вовсе не компромиссъ, а правильное различеніе того, что существуетъ, отъ того, что слѣдуетъ предпочитать. Мы, прежде всего, наблюдаемъ факты, знакомимся съ исторіей искусства, съ его произведеніями старыхъ и современныхъ мастеровъ. Мы видимъ, что художникъ являлся нерѣдко гражданиномъ, что онъ принадлежалъ къ числу людей, для которыхъ добро, свобода и красота были неразрывно связанными элементами человѣчески-достойной жизни. Замѣчаемъ мы и другое явленіе: художникъ бывалъ льстецомъ сильныхъ міра сего или олимпійски созерцалъ радости и горе воспитавшаго его общества. Мы знаемъ, что художники первой группы составляютъ славу и гордость страны, что ими расцвѣтаетъ искусство, что они ставятъ для него идеалы и пролагаютъ новые пути; тогда какъ художники второй группы—виртуозы, поражающіе, въ лучшемъ случаѣ, лишь техническимъ совершенствомъ и внѣшними эффектами. Нельзя глубоко заглянуть въ природу и изобразить ее, не подумавши глубоко, а чтобы дѣйствительно глубоко подумать, художнику надо стоять на уровнѣ вѣка, впереди избраннаго меньшинства, на ряду съ философомъ, ученымъ и гражданиномъ.

Почему сажень сосновыхъ дровъ, напримѣръ, художественный сюжетъ, а *Прикованный Прометей* изгоняется изъ искусства? Почему смѣлая мечта нормальнаго, но богато одареннаго человѣка не заслуживаетъ воплощенія въ прекрасномъ образѣ? Признавая поэтому необходимость для искусства изученія человѣка и природы, полнѣйшую цѣлесообразность воспроизведенія типическихъ явленій природы, мы признаемъ, что этимъ задачи творчества не исчерпываются, что есть другая, съ нашей точки зрѣнія даже высшая, область художественной дѣятельности: въ этой области создаются новыя комбинаціи элементовъ дѣйствительности, типическимъ фактамъ ея дается новое освѣщеніе, обнаруживается возвратное вліяніе человѣческаго духа на природу, въ широкомъ смыслѣ этого слова. Художники могутъ, конечно, уклоняться отъ этой, лично ни для кого не обязательной миссіи, но эта миссія обязательна для искусства, составляетъ его наиболѣе важное, наиболѣе гуманное содер-

жаніе. Величайшія художественныя созданія дарятъ міру лишь тѣ люди, въ лицѣ которыхъ дружно соединяются художникъ, мыслитель и гражданинъ.

Русское искусство страдало и радовалось съ русскимъ обществомъ, съ русскимъ народомъ. Въ нашей суровой природѣ, въ нашихъ трудныхъ историческихъ условіяхъ оно являлось великимъ нравственнымъ утѣшеніемъ для каждаго образованнаго человѣка. Музыка Чайковскаго, какъ картина Рѣпина, будила у многихъ изъ насъ засыпавшую общественную чуткость, подымала изъ сѣрепькой сутолоки въ свѣтозарную область чистыхъ помысловъ и возвышенныхъ стремленій. Когда мы, любители, смотримъ на Шишкинскій лѣсъ, на Киселевское изображеніе Кавказа, когда мы жадно вглядываемся въ созданный Полѣновымъ образъ Христа, въ чудные пейзажи Волкова,—мы не можемъ вѣрить, чтобъ эти художники были чужды тѣмъ гуманнымъ завѣтамъ, отъ которыхъ горячо бьется сердце юноши, отъ которыхъ мужественно подымается крѣпкая воля человѣка въ зрѣломъ возрастѣ. Искусство есть жизнь, есть ея прекрасное пониманіе и прообразованіе, оно не можетъ разъединять того, что неразрывно связано въ душѣ живого человѣка, въ живомъ обществѣ, полномъ великихъ историческихъ надеждъ. Правда не должна быть безобразіемъ, красота не должна быть неправдою. Скромная и вдумчивая простота, которая отличаетъ русское искусство, отнюдь не свидѣтельствуетъ о низкомъ уровнѣ тѣхъ идеаловъ, которыми проникнуты наши лучшіе художники. Крамской говорилъ, что Маковскій и Прянишниковъ «обладаютъ изумительнымъ искусствомъ тенденціозную картину сдѣлать нетенденціозною».—«Всѣ наши большіе писатели,—писалъ Крамской г. Суворину,—тенденціозны и всѣ художники—тоже». И нечего бояться этой тенденціозности, когда она искренняя и глубока, когда у художника есть талантъ,—вѣдь не любовь же къ справедливости и гуманности помѣшаетъ расцвѣту этого таланта. И если бы когда-нибудь, по горькой случайности, русскій художникъ забылъ о своемъ высокомъ назначеніи, мы имѣли бы право обратиться къ нему съ Лермонтовскимъ вопросомъ:

„Проснешься-ль ты опять, осмѣянный пророкъ,
Иль никогда, на голосъ мщенья,
Изъ золотыхъ ноженъ не вырвешь свой клинокъ,
Покрытый ржавчиной презрѣнья?“

Но, думается мнѣ, такого вопроса не придется никогда задавать, и русскій художникъ всегда повторитъ мольбу поэта-гражданина Ивана Сергѣевича Аксакова:

„Пошли мнѣ бури и ненастья,
Даруй мучительные дни,
Но отъ преступнаго безстрастья,
Но отъ покоя сохрани!“

NN:

Что касается изображенія Кавказа г. Киселевымъ, то это не картины.

Пр. Петрушевскій:

Это не картины, но превосходныя поэтическія произведенія.

NN:

Это скорѣе фотографіи въ краскахъ.

Н. В. Досѣкинъ.

Для того, чтобы мое дополненіе было понятно и вполнѣ ясно, я долженъ коснуться одного важнаго вопроса искусства. Съ тѣхъ поръ, какъ мысль проанализировала художественное произведеніе, она нашла въ немъ два элемента: содержаніе и форму, но это не исчерпываетъ всего анализа. Существененъ вопросъ о *соединеніи* формы и содержанія. Для этого человѣческія силы располагаютъ двумя процессами: безсознательнаго творчества и сознательнаго построенія. Было бы интересно узнать, какъ думаетъ Викторъ Александровичъ Гольцевъ: къ чему относится натуралистическій характеръ произведеній—къ содержанію или формѣ—и какъ отражается на процессѣ? Всѣ творческія произведенія, какія были, и признанныя за творческія, всегда имѣютъ одинъ характеръ: не натуралистическій, не идеалистическій, а всегда живой характеръ, и этотъ живой характеръ окрашиваетъ всѣ произведенія творчества; всѣ остальныя произведенія сознательныя разграничиваются на два рода: формы условныя и натуралистическія; надо различать эти два элемента.

В. А. Гольцевъ.

Долженъ сознаться, что весьма трудно дать отвѣтъ на вопросъ, который, какъ мнѣ кажется, нѣсколько неточно формулированъ. Я не могу согласиться съ тѣмъ, чтобы идеалистическія изображенія, дѣйствительно, въ отличіе отъ натуралистическихъ, носили характеръ условности. Условность входитъ и въ изображенія натуралистическія. Если вы спрашиваете о тайнахъ художественнаго творчества, о томъ, что тамъ создается преднамѣренно и сознательно и что является дѣломъ таланта и генія, то, при всемъ желаніи отвѣтить, я не уполномоченъ никакой наукой, какимъ бы самозваннымъ представителемъ ея я ни явился. Это нѣчто невыразимое, не поддающееся ни опредѣленію, ни искусственному сужденію. Писатели-натуралисты съуживаютъ кругъ своихъ сужденій; писатели-идеалисты, замѣчая тѣ же явленія душевной жизни, вмѣстѣ съ тѣмъ заглядываютъ поглубже въ душу человѣка и находятъ то, чего натуралисты не находятъ. Эти вопросы смѣшивать не слѣдуетъ. Тайна художественнаго творчества есть вещь, которая принадлежитъ психологіи будущаго.

Н. В. Досѣкинъ.

Я совершенно согласенъ по существу, но отдѣлите ли вы геніевъ отъ группы художниковъ идеалистовъ и натуралистовъ? Совмѣщаютъ ли они всѣ достоинства тѣхъ или другихъ и совмѣщаютъ ли ихъ въ живомъ характерѣ? Если вы согласитесь, то мнѣ не придется дѣлать вамъ возраженія.

В. А. Гольцевъ.

Я остаюсь при недоумѣніи относительно термина «живой».

Н. В Досѣкинъ.

Жизнь имѣетъ очень много сторонъ, и художникъ, схватившій всю ея совокупность, можетъ дать живое изображеніе. Если натурализмъ беретъ одну сторону,

а идеализмъ другую,—тогда жизни художникъ дать не можетъ, а можетъ дать только тотъ, который совмѣститъ обѣ стороны. Къ таковымъ принадлежатъ: Сервантесъ, Шекспиръ, Пушкинъ, Гоголь. Они и натуралисты, и идеалисты.

В. А. Гольцевъ.

Зола—несомнѣнный художникъ-натуралистъ, а Шиллеръ—идеалистъ.

Н. В. Досѣкинъ.

Это не геній.

В. А. Гольцевъ.

Шиллеръ—не геній?!..

Н. В. Досѣкинъ.

Я думаю, что не геній.

В. М. Михеевъ.

Мнѣ бы хотѣлось внести ясность въ вопросъ съ иной точки зрѣнія. Здѣсь противополагали идеализмъ и натурализмъ, я же противоположу понятіе натурализма и реализма. Гете (Wahlverwandtschaften) показалъ, что произведеніе не условное, но идеалистическое не можетъ давать вполнѣ живого изображенія натуры. При глубокой разработкѣ психологіи въ этомъ романѣ, бытъ его дѣйствующихъ лицъ обрисованъ односторонне, оптимистически; идеализація нравовъ мелкихъ германскихъ княжескихъ дворовъ, отразившихся въ этомъ произведеніи, утаиваетъ многое, что придало бы роману ту живость, о которой говоритъ Н. В. Досѣкинъ. Наоборотъ, романы Зола представляютъ примѣръ живого изображенія закулисныхъ сторонъ жизни. Натурализмъ, широко и глубоко захватывающій жизнь, правдивый, которому можно усвоить терминъ реализмъ, имѣетъ всегда свое высокое дѣйствіе, къ этому натурализму и можетъ быть примѣнено названіе живого.

С. С. Голоушевъ.

При разборѣ натуралистическаго и идеалистическаго направленій въ живописи необходимо разсматривать ихъ не только по существу, а въ ихъ исторической преемственности. Каждый художникъ, какова бы ни была форма, влагаетъ въ нее мысль, какъ продуктъ своей внутренней жизни. Но при начальныхъ стадіяхъ развитія каждой фазы искусства естественно, что содержаніе преобладаетъ надъ формой. Идеалисты, романтики искусства оставили намъ произведенія поражающей силы, но форма ихъ насъ не удовлетворяетъ. Естественно, что художникъ обратился къ изученію этой формы, и гдѣ же было изучать ее какъ не на натурѣ, индивидуальной, доведенной до изученія каждой мелочи. Естественно, что все вниманіе художника сосредоточилось на натурѣ, на изученіи ея въ самой конкретной формѣ. Явился натурализмъ. Всѣ остальныя задачи отошли на задній планъ. Но онѣ только отошли, а не забыты—художникъ уже овладѣлъ способами пониманія натуры и его манятъ къ себѣ уже другія задачи. Отъ анализа онъ снова обратился къ синтезу во всеоружіи новаго знанія. Мы уже переживаемъ начало новой эры, и эта эра будетъ тоже идеализмомъ, но въ иной формѣ, и принципъ

этого направленія будетъ таковъ: идеализмъ содержанія и натурализмъ или, лучше,— реализмъ формы.

Послѣ перерыва въ 15 минутъ, во время котораго Его Высочество изволилъ отбыть изъ засѣданія для обозрѣнія организованной при съѣздѣ выставки художественныхъ произведеній изъ собраній частныхъ владѣльцевъ, засѣданіе возобновилось чтеніемъ А. А. Киселевымъ сообщенія:

О роли любителя въ дѣлѣ искусства.

Роль любителя и значеніе его въ жизни и судьбахъ искусства, тѣсная связь его дѣятельности съ дѣятельностью художественной, соединившая и здѣсь на нашемъ съѣздѣ любителей съ художниками, выяснится передъ нами съ достаточною отчетливостью, если мы разсмотримъ нѣкоторыя особенности художественной дѣятельности, отличающія ее отъ всякой другой интеллектуальной дѣятельности человѣка. Для этого необходимо предварительно коснуться нѣкоторыхъ общихъ положеній относительно существеннаго различія дѣятельности человѣка, какъ индивидуума и какъ соціальной единицы.

Всякая дѣятельность человѣка, живущаго въ обществѣ, выходящая за предѣлы удовлетворенія его примитивныхъ животныхъ потребностей, можетъ быть отнесена или къ общественной, или къ частной дѣятельности, смотря по сферѣ, въ которой она проявляется, и по цѣлямъ, къ какимъ она направлена. Никто не станетъ спорить, что всякаго рода общественная дѣятельность, имѣющая задачей своей по существу функціонировать въ извѣстной общественной средѣ и въ цѣляхъ успѣха обязанная примѣняться къ условіямъ этой среды, неизбѣжно такъ или иначе вліяетъ на общество и въ свою очередь подчиняется его вліянію.

Эта взаимная связь и зависимость перестаетъ быть столь же очевидною, когда дѣло касается дѣятельности человѣка, какъ частнаго лица, его предпріятій и поступковъ, совершаемыхъ имъ для самого себя, безъ видимаго обязательнаго или добровольнаго отношенія къ окружающему его обществу.

Однако, здѣсь вышеуказанная связь проявляется едва ли не въ большей степени, чѣмъ въ дѣятельности первой категоріи. Не говоря уже о томъ, что она проникаетъ и во всякое общественное дѣло, куда человѣкъ вноситъ свою индивидуальность, служа обществу, часто преслѣдуетъ лишь эгоистическія побужденія и цѣли и во всякомъ случаѣ проявляетъ свои личныя субъективныя воззрѣнія и наклонности, оправдывая тѣмъ пословицу—«не мѣсто краситъ человѣка, а человѣкъ краситъ мѣсто», при чемъ слово «краситъ» слѣдуетъ понимать не только въ смыслѣ украшенія, но и въ смыслѣ окраски вообще, приданія извѣстнаго характера тому положенію, которое занимаетъ человѣкъ на общественной лѣстницѣ, согласно съ его личными нравственными достоинствами или недостатками; не говоря уже объ этомъ, мы не можемъ указать ни на одну частную, интимную дѣятельность человѣка, живущаго въ обществѣ, которая, съ одной стороны, не отражала бы въ себѣ съ большею или меньшею яркостью какъ индивидуальныхъ свойствъ производящаго ее субъекта, такъ и вліянія соприкасающейся съ нимъ общественной среды, и которая, съ другой стороны, не производила бы на эту среду никакого воздѣйствія, не остав-

ляла бы на ней своего слѣда. Кого бы мы ни взяли изъ общества въ его интимныхъ наклонностяхъ,—будь это поклонникъ науки, или спортсменъ, любитель природы или легкаго чтенія, собиратель картинъ или рѣдкостей, театралъ или меломанъ,—при самомъ поверхностномъ наблюденіи надъ нимъ, мы должны будемъ признать неразрывную связь взаимныхъ соотношеній всей ихъ субъективной дѣятельности въ избранномъ направленіи, какими бы эгоистическими или альтруистическими побужденіями она ни вызывалась, съ заключающей ихъ въ себѣ общественной средой. Отыскивая матеріалы для удовлетворенія своихъ духовныхъ нуждъ и симпатій, каждый человѣкъ необходимо сносится съ другими людьми, прикосновенными къ нему лично или къ этимъ матеріаламъ, высказываетъ имъ свои воззрѣнія и вкусы, такъ или иначе аргументируя ихъ, встрѣчаетъ сочувствіе или опроверженіе, содѣйствіе или протестъ и положительно или отрицательно, всецѣло или частью вліяетъ на другихъ или подчиняется ихъ вліянію, смотря по тому, на чьей сторонѣ окажется перевѣсъ энергіи, убѣдительности или обаянія.

Совокупность всѣхъ этихъ единичныхъ вліяній на среду и обратно составляетъ нѣчто, производящее замѣтное давленіе и на самую крупную общественную дѣятельность человѣка и оставляющее особый отпечатокъ на нравственной физіономіи всего общества, разумѣется, въ предѣлахъ, допускаемыхъ расовыми, географическими и историческими условіями.

Все, сказанное здѣсь, конечно, не представляетъ ничего новаго для тѣхъ, кто сколько-нибудь интересовался примитивными понятіями соціальной психологіи. Но есть дѣятельность особаго рода, стоящая совершенно въ исключительныхъ условіяхъ относительно простого рѣшенія вопроса, къ какой изъ двухъ вышеназванныхъ категорій она должна быть отнесена по своимъ свойствамъ и, главнымъ образомъ, по своимъ результатамъ—и въ какой степени законъ взаимодѣйствія ея на общественную среду и обратно примѣнимъ къ ней. Я говорю о дѣятельности художественной.

Какъ самый первый моментъ возникновенія и весь послѣдующій процессъ этой дѣятельности, называемой художественнымъ творчествомъ, такъ и результатъ ея—произведеніе искусства—по существу своему не подчиняются никакой регламентаціи, никакой инструкціи и классификаціи. Все, что сдѣлано до сего времени человѣческимъ умомъ въ этомъ направленіи, касается только внѣшнихъ формъ проявленія этой дѣятельности, а не ея сущности, не ея значенія. Всѣ же попытки объяснить сущность художественнаго творчества и его результатовъ, послужившія основаніемъ тѣхъ или другихъ эстетическихъ теорій, постоянно противорѣчатъ другъ другу и съ одинаковымъ успѣхомъ одна другую уничтожаютъ. Во всякой другой дѣятельности человѣка, какъ общественной, такъ и частной, при извѣстномъ знаніи и предусмотрительности, можно указать точныя условія, которыя непремѣнно приведутъ къ успѣшнымъ результатамъ. Въ художественной дѣятельности самое добросовѣстное и умѣлое соблюденіе всѣхъ условій, выработанныхъ лучшими изъ эстетикъ, можетъ дать въ результатѣ все-таки произведеніе не художественное и наоборотъ: высоко-художественное произведеніе можетъ совмѣщать въ себѣ вопіющее нарушеніе всѣхъ предусмотрѣнныхъ любою эстетикой условій, чему во всемірной исторіи

искусства мы видимъ постоянные примѣры. Такимъ образомъ сущность художественной дѣятельности остается тайной, элементы которой безъ сомнѣнія не исчерпываются туманными терминами: стремленіе къ идеалу красоты, къ художественной правдѣ, къ иллюзіи жизни.

Не поддаваясь опредѣленію по существу, художественная дѣятельность не укладывается ни въ какую опредѣленную категорію, какъ по отношенію къ производящему ее субъекту, такъ и по отношенію къ внѣшней сферѣ, въ которой она обнаруживается.

Будучи въ самомъ полномъ смыслѣ частной, интимной, субъективной дѣятельностью отъ перваго момента ея зарожденія и въ теченіе всего процесса созрѣванія въ душѣ художника часто подъ вліяніемъ такихъ внѣшнихъ или внутреннихъ стимуловъ, въ которыхъ художникъ самъ не можетъ дать себѣ отчета, почему дѣятельность эта во многихъ случаяхъ, справедливо признается безсознательной, въ результатѣ своемъ, въ произведеніи искусства, она является въ широкомъ смыслѣ слова общественнымъ достояніемъ, какъ бы беретъ на себя великую миссію обогащать и украшать нашу жизнь. Въ высшемъ своемъ проявленіи не руководимая никакими другими задачами, кромѣ удовлетворенія любви и потребности художника творить, т.-е. передавать во внѣшнихъ образахъ созерцаемыя художникомъ явленія отвлеченнаго или конкретнаго міра, создавать идеалы, живые типы или моменты изъ жизни природы, въ которыхъ, какъ въ фокусѣ, собраны элементы, зажигающіе въ зрителѣ настроеніе, пережитое художникомъ, дѣятельность эта въ своемъ результатѣ, въ произведеніяхъ искусства можетъ служить и часто дѣйствительно служитъ нравственнымъ потребностямъ общества, утилизируется людьми въ ту или другую сторону и съ успѣхомъ примѣняется ими къ разнымъ общественнымъ цѣлямъ, какъ къ воспитательнымъ, научнымъ, къ цѣлямъ обличенія или умиротворенія и даже къ цѣлямъ увеселительнымъ. И чѣмъ менѣе художникъ задается этими цѣлями, тѣмъ произведенія его успѣшнѣе могутъ имъ служить, потому что эмоціи, вызываемыя въ насъ непосредственнымъ, наивно искреннимъ творчествомъ, всегда сильнѣе и плодотворнѣе преднамѣренныхъ измышленій ума, которыя, какъ бы ни были цѣлесообразны, только расхолаживаютъ чувство и ослабляютъ душевное впечатлѣніе какъ въ художникѣ, такъ и въ зрителѣ. Эта возможность приложенія произведеній искусства къ утилитарнымъ цѣлямъ, что весьма часто оправдывается въ жизни, привела многіе умы къ тому предубѣжденію, что вся роль искусства исчерпывается служеніемъ общественному благу и что, слѣдовательно, художникъ въ своемъ творчествѣ долженъ преднамѣренно и прежде всего задаваться этою цѣлью. Предубѣжденіе это усвоено у насъ не только многими публицистами, но и художниками, и, раздѣляя тѣхъ и другихъ на два враждебныхъ, вѣчно непримиримыхъ лагеря утилитаристовъ и сторонниковъ идеи искусства для искусства, вноситъ смуту въ эстетическіе инстинкты общества и угнетаетъ творческія силы молодого поколѣнія художниковъ.

Не имѣя намѣренія вдаваться въ эту распрю и принимать въ ней ту или другую сторону, я коснулся ея здѣсь только затѣмъ, чтобы показать, насколько художественная дѣятельность, въ отличіе отъ всякой другой, можетъ быть причислена

съ одинаковымъ правомъ какъ къ частной, интимной, такъ и къ общественной дѣятельности. Приведу еще одинъ аргументъ, характеризующій эту двойственность. Мало того, что интимно создаваемое художественное произведеніе силою вещей становится потомъ общественнымъ достояніемъ. Нѣтъ, самъ художникъ всей душой стремится свое оконченное созданіе представить на созерцаніе и на судъ публики, какъ бы ревниво ни оберегалъ онъ его отъ посторонняго глаза во время процесса творчества. Это существенное свойство присуще художнику во всякой области творчества. Какъ актеру пуженъ слушатель и зритель, такъ же точно поэту и музыканту пуженъ первый, а пластическому художнику—второй. Послѣ высокаго наслажденія и часто великихъ мукъ творчества, въ тиши уединенія для художника является величайшимъ наслажденіемъ успѣхъ и величайшимъ страданіемъ неуспѣхъ его произведенія въ публикѣ. Пусть Пушкинъ правъ, говоря, что когда чуткаго слуха поэта коснется божественный глаголъ,—онъ уходитъ отъ людей, уединяется:

«Бѣжитъ онъ, дикій и суровый
И звуковъ и смятенья полнъ,
На берега пустынныхъ волнъ,
Въ широко-шумныя дубровы».

но это справедливо только по отношенію къ тому времени, когда у художника зарождается и зрѣетъ произведеніе, когда оно не доведено еще до конца. Съ глубокою искренностью и правдой рисуя намъ характеръ независимости свободнаго художественнаго творчества отъ всякихъ вліяній и внушеній среды въ могучихъ словахъ, обращенныхъ къ поэту-художнику:

«Ты царь: живи одинъ. Дорогою свободной
Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ»...

и далѣе:

...Ты самъ свой высшій судъ;
Всѣхъ строже оцѣнить умѣешь ты свой трудъ»...

Пушкинъ, въ то же время, не отрицаетъ великой общественной роли искусства, сравнивая миссію поэта съ миссіей пророка:

«И, обходя моря и земли,
Глаголомъ жги сердца людей»...

а подъ конецъ жизни, бросая взглядъ на всю свою дѣятельность, онъ съ гордою увѣренностью говоритъ, что къ его памятнику не заростетъ народная тропа, что имя его долго будетъ окружено славой и народной любовью, потому, говоритъ онъ,

«Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ,
Что въ нашъ жестокій вѣкъ возславилъ я свободу
И милость къ падшимъ призывалъ».

Тутъ видно уже прямое признаніе служебной роли искусства высшимъ цѣлямъ общества, и кто изъ художниковъ не пожелалъ бы, на основаніи столь же почтенныхъ заслугъ родинѣ путемъ чистаго искусства, имѣть право сказать вмѣстѣ съ Пушкинымъ:

«Слухъ обо мнѣ пройдетъ по всей Руси великой,
И назоветъ меня всякъ сущій въ ней языкъ»...

Жажда славы, т.-е., другими словами, стремленіе произвести неотразимое впечатлѣніе своими произведеніями на наибольшую массу людей, есть существенный, законный элементъ темперамента художника и невольный, заключительный стимулъ его дѣятельности, и потому онъ охотно и съ полнымъ правомъ выноситъ на общественную арену тѣ свои произведенія, которыя, по его мнѣнію, могутъ создать, поддержать или увеличить его славу. Здѣсь, на этой аренѣ, она санкціонируется или отвергается. Здѣсь воспринимаются зрителями или слушателями въ массѣ тѣ впечатлѣнія, которыя даетъ произведеніе художника, регулируются сознаніемъ общества, и, согласно этимъ сознаннымъ впечатлѣніямъ, произведеніе искусства получаетъ ту или другую оцѣнку и пріурочивается къ тѣмъ или другимъ общественнымъ цѣлямъ, смотря по тому, какими идеями и стремленіями живетъ эта арена, и часто совершенно независимо отъ того, имѣлъ ли самъ художникъ въ виду эти цѣли или не имѣлъ.

Но какимъ образомъ происходитъ это общеніе между произведеніемъ искусства и массою публики? Какъ достигается болѣе или менѣе правильная оцѣнка художественнаго труда этой публикой, въ большинствѣ случаевъ не посвященной въ тайны искусства?

Вотъ здѣсь-то и выступаетъ роль любителя. Безъ него художникъ и толпа оставались бы всегда чужды другъ другу и вопросъ, поставленный толпой по отношенію къ лирическому поэту:

«Зачѣмъ такъ звучно онъ поетъ?
Напрасно ухо поражая,
Къ какой онъ цѣли насъ ведетъ?
. . . . . .
Какъ вѣтеръ пѣснь его свободна,—
За то какъ вѣтеръ и безплодна,
Какая польза намъ отъ ней?»

этотъ вопросъ остался бы неразрѣшеннымъ.

Мы знаемъ, что любовь къ художественнымъ, какъ и ко всякимъ другимъ, зрѣлищамъ распространена въ массѣ. Но эта любовь еще не создаетъ любителя. Надо, чтобы она преобладала надъ другими симпатіями человѣка, чтобы она входила въ его плоть и кровь, составляла муку и счастье его жизни, и, съ другой стороны, чтобы она сопровождалась чуткостью воспринятія художественныхъ впечатлѣній отъ произведеній искусства. Чтобы нарисовать образъ любителя, я долженъ обратиться опять къ тому же неизсякаемому источнику поэтическихъ опредѣленій,— къ Пушкину. Весь катехизисъ любителя заключается въ слѣдующихъ строкахъ его стихотворенія:

«Передъ созданьями искусствъ и вдохновенья
Безмолвно утопать въ восторгахъ умиленья—
Вотъ счастье! Вотъ права!

Но точное опредѣленіе любителя онъ далъ въ посланіи къ Жуковскому, по поводу изданія этимъ послѣднимъ книжки своихъ стихотвореній подъ заглавіемъ «Для немногихъ». Вотъ это мѣсто:

«Ты правъ, творишь ты *для немногихъ*,
Не для завистливыхъ судей,
Не для сбирателей убогихъ
Чужихъ сужденій и вѣстей,
Но для друзей таланта строгихъ,
Священной истины друзей.
«Не всякаго полюбитъ счастье,
Не всѣ родились для вѣнцовъ.
Блаженъ, кто знаетъ сладострастье
Высокихъ мыслей и стиховъ,
Кто наслажденіе прекраснымъ
Въ прекрасный получилъ удѣлъ,
И твой восторгъ уразумѣлъ
Восторгомъ пламеннымъ и яснымъ!»

Строгіе друзья таланта, друзья «священной» (въ смыслѣ художественной) истины—вотъ тѣ немногіе, которые дѣйствительно вправѣ назваться любителями.

Первое условіе, создающее любителя и дающее ему это имя,—любовь къ искусству въ связи съ чуткостью воспринятія имъ художественныхъ впечатлѣній,—ведетъ за собою другое условіе, необходимое въ любителѣ,—пониманіе художественности произведеній искусства, знаніе тѣхъ сопровождающихъ искусство элементовъ, которые поддаются изученію. Любитель-знатокъ имѣетъ гораздо болѣе значенія въ оцѣнкѣ и распространеніи вліянія искусства въ массѣ, чѣмъ простой любитель. Но и знатокъ долженъ быть прежде всего искреннимъ любителемъ, чтобы дѣятельность его имѣла жизненный, воспламеняющій, внушительный характеръ.

Во всякой общественной средѣ, гдѣ можетъ жить и развиваться искусство, непремѣнно есть и любители, поддерживающіе его своимъ сочувствіемъ и пропагандирующіе его въ массѣ. Это повторяется всюду съ незапамятныхъ временъ, на всевозможныхъ ступеняхъ человѣческаго развитія, начиная отъ полудикой семьи алеута, украшающаго свое оружіе и утварь работой мѣстнаго таланта и щеголяющаго этою роскошью передъ болѣе невѣжественнымъ сосѣдомъ, и до высоко-развитого эстетически аѳинскаго народа, послѣ персидскихъ войнъ, гдѣ прототипомъ любителя является Периклъ, тонкій знатокъ искусства, другъ и совѣтникъ величайшихъ въ мірѣ художниковъ. Меценаты древняго Рима, свѣтская и духовная аристократія итальянскаго возрожденія, короли и ихъ дворы, монастыри и зажиточные муниципалы и коммерсанты Европы — все это отъ первыхъ зачатковъ цивилизаціи и до нашихъ дней выдвигаетъ передъ нами безконечную фалангу любителей, покровительствовавшихъ художникамъ, насаждавшихъ и распространявшихъ искусство, какъ лучшее украшеніе ихъ жизни. Были, конечно, темные промежутки и цѣлые періоды, когда искусство, не находя себѣ благопріятной почвы въ смыслѣ сочувствія и содѣйствія со стороны интеллигентныхъ представителей общества, немедленно при-

ходило въ упадокъ или совершенно исчезало при наличности всѣхъ другихъ условій для его процвѣтанія. Достаточно указать на иконоборство и Византійскую эпоху и на отсутствіе пластическихъ искусствъ у арабовъ, богатыя творческія силы которыхъ всѣ ушли въ архитектуру и поэзію.

Со времени французской революціи и наполеоновскихъ войнъ измѣняется почва, которой питалось и поддерживалось искусство. Съ уничтоженіемъ привилегій высшихъ классовъ и съ переходомъ руководящей роли въ судьбахъ цивилизаціи къ буржуазіи и демократіи искусство перемѣняетъ свою физіономію, принимая романтическое и натуралистическое теченіе. Въ новѣйшее время, когда цивилизація, а съ нею и любовь къ искусству, любительство, какъ всюду въ Европѣ, такъ и у насъ въ Россіи, стало доступно всѣмъ классамъ общества, искусство умножается, процвѣтаетъ и развивается во всѣхъ направленіяхъ. Оно безусловно свободно и жизненно, но въ значительной долѣ этой свободы оно обязано просвѣщеннымъ любителямъ, не предписывающимъ художникамъ своихъ требованій, не навязывающимъ имъ своихъ воззрѣній и вкусовъ, но безпристрастно и любовно собирающимъ въ свои сокровищницы все, что носитъ печать истиннаго таланта, что прибавляетъ хотя одинъ лучъ къ славѣ родного искусства. Но высшей заслугой и отличіемъ любителей нашего времени отъ прежнихъ меценатовъ и покровителей является открытіе ими доступа обществу въ эти сокровищницы, при чемъ апоѳеозомъ общественной заслуги въ этомъ направленіи мы имѣемъ единственный примѣръ передачи одной изъ величайшихъ въ свѣтѣ частныхъ галлерей при жизни владѣльца въ вѣчное достояніе общества.

Если отъ этого мірового, передъ глазами всего свѣта совершившагося событія, ярко выражающаго благотворное вліяніе любителя на судьбы искусства, мы перейдемъ къ частной, интимной жизни художниковъ, мы найдемъ безчисленные примѣры счастливаго вмѣшательства безыменныхъ, никому неизвѣстныхъ любителей въ судьбы начинающаго, едва опредѣлившагося таланта. Кто теперь знаетъ и помнитъ ѳеодосійскаго градоначальника Казначеева и Надежду Ѳедоровну Нарышкину (рожденную графиню Растопчину), этихъ скромныхъ любителей, благодаря содѣйствію которыхъ такъ пышно расцвѣлъ талантъ И. К. Айвазовскаго и безъ участія которыхъ онъ, можетъ быть, и не попалъ бы въ свою стихію—на художественную дорогу. Я ограничусь однимъ этимъ примѣромъ. Но ихъ—масса въ интимныхъ біографіяхъ художниковъ. Укажу на любителя другого рода—на Егора Ивановича Маковскаго, вслѣдствіе безграничной любви къ искусству положившаго начало одной изъ лучшихъ школъ искусства въ Россіи и создавшаго въ своей семьѣ цѣлое поколѣніе выдающихся высокимъ талантомъ современныхъ художниковъ.

Я думаю, этихъ примѣровъ довольно, чтобы показать тѣсную связь любителя съ судьбами искусства, чего не существуетъ, по крайней мѣрѣ, въ такой степени, въ другихъ областяхъ интеллектуальной человѣческой дѣятельности, какъ, напримѣръ, въ научной. Великія научныя пріобрѣтенія во всѣхъ областяхъ человѣческаго знанія, въ астрономіи, космографіи и физикѣ, въ экспериментальной анатоміи и друг. не только обошлись безъ поддержки общественной среды, безъ содѣйствія любителей науки, но, напротивъ, часто были встрѣчаемы всеобщей враждой и гоненіемъ,

преслѣдовались закономъ и общественнымъ мнѣніемъ и обрекали своихъ лучшихъ служителей лишенію свободы, пыткамъ и мученической смерти. Но это не остановило ихъ завоеваній. Дѣятельность ученаго спеціалиста требуетъ только провѣрки и признанія со стороны столь же ученыхъ спеціалистовъ, и тогда она не умретъ и рано или поздно завладѣетъ умами людей. Дѣятельность художника должна быть немедленно признана общественной средой или по крайней мѣрѣ тѣмъ тѣснымъ кружкомъ любителей, среди которыхъ она проявляется. Безъ этого признанія она неминуемо атрофируется и гибнетъ. Вотъ почему всякаго рода ученые конференціи и съѣзды могутъ и даже должны обходиться безъ любителей и вотъ почему на первомъ нашемъ съѣздѣ мы видимъ и художниковъ и любителей въ такомъ тѣсномъ, неразрывномъ общеніи другъ съ другомъ.

С. С. Голоушевъ.

Простите меня, господа, что я, маленькій любитель, позволяю себѣ войти на каѳедру послѣ такого большого художника, но я не могу отказать себѣ въ удовольствіи выразить то, что, навѣрное, готово сорваться и съ устъ каждаго здѣсь присутствующаго: это—сознаніе той радости, которая охватываетъ всѣхъ насъ, что мы увидѣли, наконецъ, одного изъ тѣхъ, кого такъ ждали увидать!

Мы увидѣли одного изъ старѣйшихъ передвижниковъ, которые всегда шли въ переднихъ рядахъ русскаго искусства и въ знамя которыхъ привыкла вѣрить вся, любящая искусство, Россія. Я увѣренъ, что выражу общее желаніе, если скажу ему отъ всѣхъ насъ искреннее сердечное спасибо!

Затѣмъ было прочитано В. М. Михеевымъ письмо г. Урусова, адресованное В. Г. Маковскому о необходимости устройства образцовой мастерской для пользованія ею начинающими художниками.

П. А. Нилусъ.

Я хотѣлъ бы дополнить нѣсколькими словами рѣчь, сказанную Александромъ Александровичемъ Киселевымъ. Было говорено о русскомъ любителѣ, причемъ былъ взятъ образъ идеальнѣйшаго русскаго любителя, но я думаю, что, указывая на хорошія стороны русской жизни, не слѣдуетъ закрывать глаза на дурныя.

Мы имѣли и такого любителя, который является нежелательнымъ любителемъ. Я знаю нѣсколько лицъ, которыя запимаются пріобрѣтеніемъ картинъ уже не знаю съ какими побужденіями, но впослѣдствіи поступаютъ съ картинами очень дурно. Такому любителю покажется, что картина хороша, но была бы еще лучше, если бы ее исправить или измѣнить. Тогда обращаются къ художнику и онъ добавляетъ. Честный человѣкъ, конечно, этого не сдѣлаетъ и не прикоснется къ достоянію уважаемаго автора, но есть и такіе, которые передъ этимъ не остановятся. Иногда любитель и самъ прилагаетъ свою руку, и такимъ образомъ произведенія искажаются. Я поднялъ этотъ вопросъ отчасти затѣмъ, чтобы выяснить, по скольку обществомъ и правительствомъ долженъ допускаться произволъ надъ произведеніями художественными. Представьте себѣ, что прекрасное произведеніе

искусства Рѣпина истребляется невѣжественнымъ любителемъ, въ виду ненормальности этого—должно это быть наказуемо или не должно? Вещи, которыя переходятъ въ собственность частныхъ владѣльцевъ, являющіяся ихъ собственностью, все-таки охраняются закономъ. Я указалъ бы на лѣса, которые, хотя и передаются частнымъ владѣльцамъ, но правительство не перестаетъ заботиться о томъ, чтобы этотъ предметъ вредно не эксплоатировался. Если правительство защищаетъ предметъ общественнаго достоянія, то оно не откажетъ защищать и художественныя произведенія.

N N.

Мнѣ кажется, что предложенное возраженіе не могло относиться къ докладу, потому что касается не любителей, а уродователей картинъ.

В. Д. Спасовичъ.

Если брать строго пользу, которую можетъ принести извѣстная вещь, и ожидать ея хорошаго употребленія, то мы были бы подъ опекой правительства относительно пользованія всякою вещью, такъ, напримѣръ, надо было бы отбирать деньги у тѣхъ, которые употребляютъ ихъ на игру. Мы такъ привыкли къ опекѣ правительства, что вызываемъ ее тамъ, гдѣ и не нужно. Можетъ быть, это былъ одинъ—два случая полусумашедшаго человѣка. Я полагаю, что для подобныхъ случаевъ законъ не писанъ.

Затѣмъ А. П. Новицкій сдѣлалъ сообщеніе:

Историческій обзоръ направленій въ русской живописи, въ связи съ направленіями въ литературѣ.

Можетъ быть, выраженіе мое покажется слишкомъ рѣзкимъ, но я долженъ сказать, что живопись наша должна назваться «младшею сестрой» литературы.

Дѣйствительно, почти во всемъ своемъ развитіи она неизмѣнно слѣдуетъ за литературой, переживая всѣ увлеченія и впадая во всѣ ошибки, въ которыя та впадала, но совершая все это, такъ сказать, заднимъ числомъ. Въ то время, какъ литература успѣвала уже пережить два или три направленія, живопись усвоивала себѣ только еще первое. Это естественно и слѣдовало ожидать, такъ какъ представители нашей живописи всегда стояли въ умственномъ развитіи несравненно ниже представителей литературы. Конечно, говоря это, я разумѣю общій ходъ той и другой, такъ какъ въ частностяхъ, понятно, были и уклоненія.

Такъ какъ главнымъ образомъ насъ интересуетъ здѣсь живопись, то я и не буду углубляться въ подробное разсмотрѣніе литературныхъ теченій, тѣмъ болѣе, что обзоровъ исторіи литературы сдѣлано уже много и притомъ людьми вполнѣ авторитетными. Я нахожу достаточнымъ воспользоваться для этой цѣли краткимъ, но очень удачнымъ очеркомъ русской литературы, сдѣланнымъ профессоромъ О. Ѳ. Миллеромъ во вступленіи къ его прекрасному труду: «Писатели послѣ Гоголя».

Первымъ направленіемъ, какое замѣчаетъ проф. Миллеръ въ нашей литературѣ, было подражаніе Византіи, «вовсе не подходившей къ намъ ни по возрасту, ни по своимъ, не поддававшимся христіанству, бытовымъ и культурнымъ основамъ».

Вполнѣ неоспоримо, кажется, что то же самое мы видимъ и въ живописи, которую за это время нельзя даже, собственно, и называть этимъ именемъ, такъ какъ ей не безъ основанія присвоено другое имя—иконопись. Но основанія эти, главнымъ образомъ, состоятъ во внѣшнихъ пріемахъ той и другой, насъ же интересуетъ не внѣшняя, а внутренняя сторона предмета, и потому я считаю себя вправѣ, въ данномъ случаѣ, не дѣлать разницы между живописью и иконописью. Эта разница явилась уже позднѣе, когда живопись пріобрѣла себѣ новые пріемы, но, не устранивъ прежнихъ, предоставила желающимъ оставаться при старой рутинѣ, а сама стала прокладывать себѣ новую дорогу. Въ началѣ же другихъ художниковъ, кромѣ иконописцевъ, у насъ и не было, и что бы ни писалось, хотя бы простые портреты, писалось не иначе, какъ по иконописному.

Въ XI-мъ вѣкѣ Россія не имѣла иныхъ иконописцевъ, кромѣ пріѣзжихъ византійцевъ, но уже въ слѣдующемъ же XII-мъ вѣкѣ рядомъ съ ними въ лѣтописяхъ упоминаются и русскіе. И тутъ пока живопись не отстаетъ еще отъ литературы. Византійское иконописаніе, какъ вполнѣ справедливо заключаетъ Д. А. Ровинскій въ своей «Исторіи русскихъ школъ иконописанія», «не оставалось въ Россіи въ видѣ исключительнаго образца».

Дѣйствительно, уже Успенскій соборъ былъ построенъ мастерами, «пришедшими изо всѣхъ земель»; затѣмъ все усиливавшійся приливъ иностранныхъ художниковъ въ Россію, въ концѣ XV-го и въ XVI-мъ вѣкѣ, не могъ не имѣть вліянія на русское искусство, тѣмъ болѣе, что въ XV-мъ вѣкѣ Греція потеряла свою независимость и богатство, и, судя по являвшимся оттуда въ видѣ даровъ иконамъ, идно, что онѣ стали очень плохого письма и не могли уже служить образцами. Нѣсколько позднѣе, въ XVII-мъ вѣкѣ, обратно, уже греческіе митрополиты стали получать въ даръ иконы русскаго письма.

Изучая новгородскіе образа XVI-го вѣка, мы замѣчаемъ въ нихъ сильное подражаніе древнимъ итальянскимъ картинамъ, хотя все же, несмотря на это, они имѣютъ еще очень много общаго съ рисунками греческаго Менологіума императора Василія, какъ въ очертаніи самыхъ фигуръ, такъ и въ украшеніи одеждъ. Съ половины же XVII-го вѣка новгородская живопись мало-по-малу переходитъ прямо во «фряжское», т.-е. въ западное письмо.

Смѣнившіе эту школу строгоновскіе иконописцы начинаютъ уже смотрѣть на иконопись, какъ на искусство, и понемногу уклоняются отъ прежняго символизма и преданій. Они уже заботятся о красотѣ отдѣлки, сочиняютъ сами новые рисунки и очень рѣдко переписываютъ одну и ту же икону безъ измѣненій и прибавленій. Техническую же часть доводятъ до возможнаго совершенства.

Слѣдующіе за ними царскіе иконописцы, заимствовавъ рисунокъ и способъ раскрашиванія отъ строгоновскихъ мастеровъ, начинаютъ совсѣмъ отступать отъ иконописныхъ правилъ и писать иконы «по живописному, на манеръ фряжскій». Причиною этого былъ усиленный вызовъ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ и Алексѣѣ Михайловичѣ «живописныхъ мастеровъ» изъ Европы. Но такъ какъ многіе русскіе были недовольны новыми иконами, то нѣкоторые изъ мастеровъ, какъ, напримѣръ, даже Симонъ Ушаковъ, Улановъ и другіе, стали писать образа для однихъ заказ-

чиковъ живописные, а для другихъ—иконописные. Тутъ-то и произошло полное отдѣленіе иконописи отъ живописи и, начиная съ этого времени, иконопись уже болѣе насъ не интересуетъ.

При этомъ мы замѣчаемъ и нѣкоторую разницу съ подобнымъ движеніемъ въ литературѣ. Характеризуя эпоху византіизма, профессоръ Миллеръ говоритъ: «Въ этомъ смыслѣ у насъ постоянно господствовала схоластика, хотя, собственно, такъ называемое схоластическое направленіе пришло къ намъ заднимъ числомъ изъ западной Европы уже на смѣну заматерѣлому византіизму». Въ живописи или, точнѣе сказать, въ иконописи вліяніе это шло непосредственно изъ Византіи.

Въ литературѣ византіизмъ смѣняется псевдо-классицизмомъ, навѣяннымъ также Западомъ.

Въ живописи въ это время идетъ также сильнѣйшее вліяніе Запада. Еще въ 1687 г. пріѣзжалъ въ Москву шведскій портретистъ Gök; при Петрѣ же Великомъ былъ огромный наплывъ иностранныхъ мастеровъ,—достаточно вспомнить только Ивана Кселя (Xsell) и его жену, швейцарскихъ живописцевъ, посланника прусскаго короля, барона Густава фонъ-Мандерфельда, Медекинда, венеціанца Джіованни Тарсіа, наконецъ Штелина, Каравакка, Шхонебека, Пикара, Грота, Лампи, Ротари и многихъ другихъ. Русскіе мастера того времени, Никитины, Матвѣевъ, Александръ Сахаровъ, Иванъ Адольскій и другіе, всѣ учились у иностранныхъ художниковъ и даже за-границей и слѣпо подражали своимъ западнымъ учителямъ. Такъ продолжалось и дальше, при преемникахъ Петра.

Съ учрежденіемъ въ Петербургѣ Академіи Художествъ, при Елисаветѣ Петровнѣ, дѣло не измѣнилось. Профессора, сами выросшіе на поклоненіи иностранцамъ, внушали и воспитанникамъ своимъ такое же благоговѣніе, а по окончаніи курса въ Академіи лучшіе изъ нихъ попадали за границу, гдѣ въ то время былъ какой-то культъ Менгса и Давида и, естественно, возвращаясь на родину, они приносили съ собою этотъ культъ и въ Россію. Не имѣя порядочнаго научнаго развитія, съ самыми поверхностными свѣдѣніями объ античномъ мірѣ, они воспроизводили его въ своихъ картинахъ, представляя вмѣсто исполненной изящной простоты жизни древняго грека какія-то траги-комическія сцены съ театральными, ломаными фигурами актеровъ.

Литература послѣ псевдо-классицизма пережила еще два направленія—сантиментализмъ и романтизмъ, прежде чѣмъ вышла на путь реализма.

Живопись слишкомъ долго оставалась подъ вліяніемъ псевдо-классицизма, а между тѣмъ, съ теченіемъ времени, художники стали тоже болѣе заниматься своимъ умственнымъ развитіемъ, хотя далеко не достигли до развитія литераторовъ, но разстояніе между ними стало уже не настолько велико, и потому, едва захвативъ сантиментализмъ въ школѣ Венеціанова, а романтизмъ въ школѣ Брюллова они сразу перешли къ натурализму.

«Но издавна уже», говоритъ О. Ѳ. Миллеръ въ своемъ обзорѣ литературы, «начинаетъ просачиваться и иная струя—струя жизненная, правдивая. Она сказывается во многихъ мѣстахъ нашей лѣтописи, замѣчательныхъ свѣжестью красокъ нашей родной дѣйствительности, въ горячо затрогивающей современность

чисто христіанской проповѣди нѣкоторыхъ духовныхъ писателей, въ стремленіи пѣвца Игоря пѣть «по былинамъ своего времени», въ его глубокомъ горѣ о розни въ родной землѣ, она сказывается въ яркой прямотѣ посланія архіепископа Васіана къ Іоанну III-му и писемъ Курбскаго къ Грозному, въ прямо христіанскомъ духѣ посланія заволжскихъ старцевъ къ одному изъ столповъ нашего византійствующаго фанатизма. Позже мы видимъ ту же живую струю и въ вѣрной картинѣ нашихъ до-петровскихъ порядковъ, которую рисуетъ смѣлое перо самоучки Посошкова, и въ различныхъ запискахъ по современнымъ вопросамъ великаго Ломоносова. Та же струя сказывается въ сатирѣ Кантемира, Фонвизина и Новикова, въ лирическомъ сатиризмѣ Державина, неожиданно и пріятно изумившемъ тогдашнюю публику, утомившуюся отъ прежнихъ надутыхъ одъ. Въ XIX-мъ вѣкѣ струя эта расширяется въ комедіи Грибоѣдова, въ басняхъ Крылова, въ полныхъ жизненной правды картинахъ русскаго быта у Пушкина и у Лермонтова. Но окончательно пробивается эта струя и становится цѣлымъ могучимъ потокомъ, захватывающимъ почти всю нашу литературу,—уже со временъ Гоголя».

То же приходится сказать и про нашу живопись.

Еще въ XVI-мъ вѣкѣ, какъ мы видѣли, среди общаго византійскаго вліянія, мы начинаемъ замѣчать, что многіе изъ строгоновскихъ иконописцевъ мало заботятся о сохраненіи символизма и преданій; въ иконахъ московскаго письма мы видимъ иногда попытки представить палаты въ перспективѣ.

Въ живописи, уже у А. П. Лосенки (1737—1773), перваго же воспитанника Академіи Художествъ, можно замѣтить нѣкоторое стремленіе къ самостоятельности. Еще болѣе это замѣтно у Д. Г. Левицкаго (1735—1822) и В. Л. Боровиковскаго (1758—1825).

Но особенно быстро вышла на реальную почву наша пейзажная живопись. Первый толчокъ къ этому далъ еще Ѳ. Я. Алексѣевъ (1753—1824), ученикъ котораго, М. Н. Воробьевъ, достигъ уже такой правды въ своихъ картинахъ, что произведенія его не теряютъ своего достоинства и въ настоящее время. Особенная сила его была въ передачѣ воздуха. Воздухъ надъ Іерусалимомъ, надъ Мертвымъ моремъ и надъ Невою представляетъ у него столько характернаго, что сразу переноситъ зрителя совсѣмъ въ иной край, подъ другое небо и опредѣляетъ мѣстность помимо всего остальнаго.

Слѣдя за дальнѣйшимъ движеніемъ пейзажа, мы увидимъ, что, вслѣдъ за воздухомъ, явилась дѣйствительная, реальная почва, въ точномъ смыслѣ этого слова.

Въ пейзажахъ Ив. Ив. Шишкина до такой степени вѣрно размѣщено каждое дерево, съ такою точностью каждое изъ нихъ соотвѣтствуетъ климатическимъ условіямъ, что по картинамъ его можно изучать ботанику.

За Шишкинымъ А. И. Куинджи далъ натуральное освѣщеніе.

Послѣ этого все уже было готово къ появленію Ѳ. А. Васильева (1850—1873), которому предстояло дать Россіи полное сочетаніе самой строгой реальности съ высоко поэтичнымъ чувствомъ, если бы смерть не похитила его такъ рано.

Но мы забѣжали впередъ, слѣдя за успѣхами пейзажной живописи. Между тѣмъ, еще въ самомъ началѣ столѣтія является у насъ совершенно особый

родъ живописи — бытовой, почему-то получившей безсмысленное наименованіе жанра.

Проникнутый теплою любовью къ людямъ и ко всему окружающему А. Г. Венеціановъ (1779—1847), котораго мы уже упоминали, не взирая на всеобщее презрѣніе въ то время къ подобному занятію, сталъ писать то, что было передъ глазами, не перенося этого въ какую-то вовсе несоотвѣтствующую классическую обстановку: «какъ видѣлъ, такъ и изображалъ, а не мудрилъ, сидя передъ натурой», говорилъ онъ самъ про себя. Конечно, и онъ заплатилъ дань своему времени, выразившуюся въ нѣкоторой идеализаціи простыхъ крестьянскихъ типовъ, служившихъ ему натурою, но идеализація эта происходила въ немъ безсознательно—въ этомъ сказывается и историческій процессъ; но важно уже то, что онъ понялъ принципы жанра и отдался имъ всей душой.

Дальнѣйшіе художники вели это дѣло впередъ. За Венеціановымъ идетъ Плаховъ, за нимъ Ѳедотовъ, послѣ котораго бытовая живопись проникла уже и въ самую Академію. Академія признала ея право на существованіе, награждала выдающіяся произведенія въ этой области Якобія, Перова, Морозова, Корзухина, Петрова и другихъ. Но въ то же время старое направленіе имѣло въ Академіи сильныхъ адептовъ, которые рѣшили сдѣлать послѣднее усиліе къ подавленію новаго движенія, результатомъ чего получилось роковое 9 ноября 1863 г., такъ сказать, художественная революція, какой не было въ литературѣ, гдѣ ростъ былъ нормальнѣе. Послѣ этого образовалась сперва Артель Художниковъ, затѣмъ Товарищество Передвижныхъ Выставокъ, и жанръ въ русской живописи получилъ даже господствующую роль.

Въ то время, какъ возникалъ этотъ самостоятельный родъ вполнѣ реальной живописи, и живопись религіозная вышла, наконецъ, послѣ всѣхъ другихъ, на реальную же дорогу. Главный толчокъ къ этому далъ ей А. А. Ивановъ (1806—1858), котораго вполнѣ справедливо можно назвать родоначальникомъ нашей національной религіозной живописи. Русскому народу нужна была простая, настоящая натура, глубоко проникнутая духомъ религіи, и это-то и далъ намъ Ивановъ. Говоря словами И. Н. Крамского, «въ сочиненіе, или композицію онъ внесъ идею не произвола, а внутренней необходимости, т.-е. соображеніе о красотѣ линій отходило на послѣдній планъ, а на первомъ мѣстѣ стояло выраженіе мысли; красота же являлась сама собой, какъ слѣдствіе; въ рисункѣ чрезвычайное разнообразіе, т.-е. индивидуальность не только лица, но и всей фигуры, по анатомическому построенію, и исканіе, какое анатомическое строеніе должно отвѣчать задуманному характеру; въ живопись — совершенно натуральное освѣщеніе всей картины, сообразно мѣсту и времени, а во внѣшній видъ картины—необходимость эпохи».

По слѣдамъ Иванова пошли, каждый сообразно своимъ силамъ и взглядамъ, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской и В. Д. Полѣновъ.

Въ отношеніи независимости отъ традицій, Ге пошелъ гораздо дальше Иванова, только врядъ ли по той же дорогѣ. Онъ разорвалъ съ традиціями не только

академическими и, такъ сказать, иконописными, но даже и религіозными. Онъ является въ своихъ картинахъ скорѣе философомъ, чѣмъ человѣкомъ религіи.

Подобнымъ же образомъ и Крамской, такъ увлекавшійся Ивановымъ, задумавъ написать «Христа въ пустынѣ», выстрадалъ эту идею, доходя даже до галлюцинацій, но, проникшись вмѣсто религіи философіей, вмѣсто Христа, готовящагося на свое великое служеніе, представилъ намъ просто нерѣшительнаго человѣка, не находящаго выхода изъ какого-то критическаго положенія. «Итакъ, это не Христосъ,—говоритъ онъ самъ на вопросъ, что онъ именно хотѣлъ выразить.—То-есть, я не знаю, кто это. Это есть выраженіе моихъ личныхъ мыслей. Какой моментъ? Переходный. Что за этимъ слѣдуетъ? Продолженіе въ слѣдующей книгѣ».

Наконецъ, В. Д. Полѣновъ пошелъ вполнѣ по стопамъ Иванова, дѣлая при этомъ даже шагъ впередъ. Ивановъ первый задался мыслью перенести событіе въ ту страну и въ то время, когда и гдѣ оно происходило. Какъ извѣстно, онъ всю жизнь мечталъ о поѣздкѣ на Іордапъ, для изученія характера мѣстности; въ его записныхъ книжкахъ мы видимъ, какъ обстоятельно изучалъ онъ нравы и костюмы евреевъ того времени. Отчасти онъ перенесъ это и въ картину, хотя вполнѣ сдѣлать такой шагъ не рѣшился—оставилъ Христа въ традиціонной одеждѣ. Для того времени это было уже слишкомъ рискованно. Полѣновъ пошелъ дальше. Онъ дѣйствительно, даже два раза, ѣздилъ въ Палестину, изучилъ обстоятельно и природу страны, и костюмы, и нравы жителей, и исторію ихъ быта. И результаты всѣхъ этихъ изслѣдованій не побоялся внести въ картину. Она произвела громкую сенсацію, и въ публикѣ и въ печати въ то время только и говорили, что о картинѣ Полѣнова, то хваля, то порицая ее; но это-то и показываетъ, что онъ далъ намъ что-то незаурядное, съ чѣмъ впослѣдствіи придется считаться позднѣйшимъ художникамъ и критикамъ. Явленія заурядныя всегда проходятъ тихо. Тутъ же чувствовалась какая-то сила, которая рано ли, поздно ли возьметъ свое, обмолчать которую нельзя. Не то же ли было и съ «Явленіемъ Мессіи» Иванова?! Самый типъ Христа, на который такъ нападали критики, потому что онъ былъ тогда необычнымъ, потомъ, когда глазъ къ нему привыкъ, сразу былъ узнанъ въ другой картинѣ—«На Генисаретскомъ озерѣ», гдѣ самъ художникъ и не намѣревался изображать Христа. Но сходство типовъ и самое положеніе фигуры заставило всѣхъ видѣть въ немъ Того, Кто такъ часто уединялся туда, чтобы запасаться нравственными силами для своего великаго и труднаго дѣла.

Теперь, мнѣ кажется, въ общихъ чертахъ мысль моя понятна. Болѣе же подробно оцѣнивать каждое намѣченное явленіе здѣсь не позволяетъ ни время, ни мѣсто; надѣюсь вернуться къ этой темѣ когда-нибудь впослѣдствіи.

В. М. Михеевъ.

Я полагаю, что Ивановъ далъ начало той дороги, по которой пошли Ге, Крамской и Полѣновъ. Всѣ эти художники пошли прямо по той дорогѣ, входъ въ которую открылъ Ивановъ. Вопросъ о томъ—кто пошелъ дальше; но весьма важно,

что они все-таки шли по дорогѣ, открытой Ивановымъ, не сворачивая ни на какую другую дорогу.

А. П. Новицкій.

Ивановъ открылъ всѣмъ дорогу, поэтому я назвалъ его родоначальникомъ русской религіозной живописи; Ивановъ, хотя и занимался философіей, но онъ все-таки до конца въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ остался глубоко-религіознымъ художникомъ и не внесъ философіи въ свои произведенія. А Христосъ Ге—Христосъ Ренана. Прямымъ продолжателемъ Иванова является только одинъ В. Д. Полѣновъ.

V.

Засѣданіе 28 апрѣля (вечеръ). Подъ предсѣдательствомъ К. М. Быковскаго при секретарѣ А. С. Егоровѣ. В. К. Штемберъ доложилъ:

По поводу художественнаго образованія въ Россіи.

По мѣрѣ того, какъ у насъ въ обществѣ растетъ интересъ къ искусству (говорю о живописи и скульптурѣ), — и вопросы, касающіеся искусства, все чаще обсуждаются въ журнальныхъ статьяхъ, бесѣдахъ и спорахъ. Толкуютъ о задачахъ русскаго искусства, о вопросахъ эстетики, о значеніи наукъ въ искусствѣ, о тенденціяхъ и направленіяхъ въ творчествѣ; читаютъ художникамъ проповѣди и лекціи о томъ, чѣмъ они должны задаваться, чего должны избѣгать; произносятъ страстныя филиппики, съ одной стороны, противъ «гнилого запада», съ другой — противъ идей стасовскаго направленія; горячатся и спорятъ и въ публикѣ, и среди ученаго міра, среди критиковъ и среди любителей... А тѣмъ временемъ наши выставки неуклонно продолжаютъ наводняться плохими произведеніями!

Все, о чемъ такъ много и такъ страстно спорятъ, само по себѣ, конечно, весьма интересно и имѣетъ несомнѣнное отношеніе къ искусству; но случается часто, что художникъ послѣ иной лекціи или ученаго спора, въ робкомъ смущеніи, чувствуетъ свое ничтожество предъ столь мудрены̀ми и тонкими вопросами, которыхъ онъ никогда и не думалъ принимать въ соображеніе въ то время, когда, въ наивномъ восторгѣ, сидѣлъ за этюдомъ предъ природой, пытаясь уловить ея тайну.

Иной же художникъ, не вкусившій плодовъ учености, въ сознаніи своего невѣжества, думаетъ, что изъ этюда не вышло шедевра именно потому, что онъ не проникнулся и не принялъ во вниманіе разныхъ соціальныхъ и политическихъ тенденцій, разныхъ психологическихъ анализовъ и мыслительныхъ методовъ, разныхъ психо-физіологическихъ и иныхъ премудростей!—Это фактъ, что художникъ, по прочтеніи иной объемистой статьи объ искусствѣ или по выслушаніи иного учено-художественнаго диспута, выноситъ чувство, что все это или вовсе его не касается, или касается лишь косвенно; что все это, если само по себѣ и интересно, то все же для него далеко не такъ важно; что оно не помогаетъ ему въ разрѣшеніи главной и труднѣйшей его задачи: какимъ образомъ въ мертвую матерію вдохнуть часть собственной жизни и осязательно выразить наполняющее его чувство?—Не подлежитъ сомнѣнію, что авторы статей и ораторы въ спорахъ искренно желаютъ содѣйствовать развитію нашего искусства и исправленію вкоренив-

шихся въ немъ недостатковъ, а, съ другой стороны, художники искренно желаютъ идти впередъ. И тѣмъ не менѣе, остается тотъ фактъ, что какъ бы учителя ни старались, ученики все-таки ничего отъ этого не выигрываютъ! Все, что у насъ трактуется объ искусствѣ, удивительно глубокомысленно, но почти никогда не касается самыхъ больныхъ его мѣстъ и самыхъ животрепещущихъ вопросовъ. Иного, напримѣръ, интересуетъ вопросъ, какимъ образомъ въ головѣ Рубенса совершался процессъ творчества—сознательно или безсознательно? И онъ, съ пѣною у рта, ломаетъ копья въ защиту своей гипотезы и за доказательствами совершаетъ экскурсіи въ область психологіи, физіологіи, даже психіатріи, приписывая, разумѣется, разрѣшенію своего вопроса, Богъ знаетъ, какое важное значеніе!

Между тѣмъ искусство—вещь простая и наивная, точно такъ же какъ, напримѣръ, религія. Въ религіи прежде всего требуется вѣра,—въ искусствѣ прежде всего требуется талантъ. Для того, чтобы быть дѣятелемъ, обаятельнымъ на поприщѣ религіи, нужны: вѣра, чувство одушевленія, даръ и умѣніе владѣть словомъ. Для того, чтобы создать художественное произведеніе, художникъ долженъ: 1) имѣть талантъ, 2) быть одушевленъ извѣстнымъ чувствомъ или мыслью, и 3) долженъ умѣть говорить на языкѣ живописи или скульптуры. О первомъ, о талантѣ, нечего и толковать: либо онъ есть, либо его нѣтъ, и въ послѣднемъ случаѣ не помогутъ никакія премудрости. О второмъ, о чувствахъ и мысляхъ, одушевляющихъ художниковъ, конечно, можно много говорить и всего больше говорятъ именно объ этомъ. Разные авторитеты предписываютъ художникамъ воодушевляться такими-то предметами и запрещаютъ помышлять объ иныхъ.

Всего же меньше говорятъ о третьемъ факторѣ въ созданіи художественнаго произведенія—о самой живописи, какъ языкѣ, на которомъ выражается художникъ; а между тѣмъ объ этомъ факторѣ всего больше можно и слѣдуетъ говорить. У насъ есть не мало талантливыхъ художниковъ и, въ общемъ, въ произведеніяхъ нашего искусства нѣтъ недостатка ни въ чувствахъ, ни въ мысляхъ (хотя не всегда эти мысли самобытны, а чаще навѣяны вкусами малокультурной публики и проповѣдями псевдо-учителей, и не всегда они соотвѣтствуютъ средствамъ живописнаго изображенія, а чаще всецѣло принадлежатъ другой области искусства—литературѣ). Но въ чемъ наша живопись и скульптура безспорно грѣшатъ и значительно отстали отъ искусства другихъ націй, такъ это въ *техникѣ*, въ умѣніи правильно и краснорѣчиво выражаться на спеціальномъ языкѣ красокъ и глины. Если среди людей, близко стоящихъ къ искусству, возникаетъ искреннее желаніе способствовать развитію искусства въ Россіи, то вниманіе ихъ всецѣло должно быть обращено на это послѣднее обстоятельство, т.-е. на нашу отсталость въ техникѣ и на мѣры для ея развитія; на то, *какъ* должны работать художники, а не на то, *что* они должны изображать. Насилованіе мысли въ искусствѣ (какъ и во всѣхъ областяхъ человѣческой дѣятельности)—величайшій абсурдъ, хотя у насъ многіе до сихъ поръ не хотятъ понять такой элементарной истины; но изученіе *натуры* должно пройти строгую дисциплину и должно составить основу художественнаго образованія и главную заботу художника.

Критика и ораторы, люди всевозможныхъ профессій (иногда ничего общаго

не имѣющихъ съ живописью и скульптурой) учатъ художниковъ и желаютъ открыть имъ глаза на ихъ же спеціальное дѣло; между тѣмъ какъ всякій художникъ самъ превосходно знаетъ всѣ свѣтлыя и темныя стороны своего дѣла и тѣхъ вопросовъ, съ которыми онъ сроднился страданіями всей своей жизни и благодаря уже этому одному является весьма въ нихъ компетентнымъ. Всякій осмысленный художникъ скажетъ, что для него самый большой вопросъ всегда—*какъ* написать, а не *что* написать и заключается въ борьбѣ съ матеріей: съ красками, глиной, свѣтомъ, рисункомъ, колоритомъ, лѣпкой и т. д., т.-е. съ *матеріализаціей* живущаго въ немъ образа; скажетъ, что художественные образы, идеи, мотивы его переполняютъ, что у него въ головѣ десятки картинъ, между тѣмъ какъ онъ не можетъ справиться съ одной! Вотъ куда должно быть обращено вниманіе всѣхъ, кто желаетъ блага русскому художнику: къ его стремленію къ совершенству *техники*,—и главный путь, ведущій къ этой цѣли,—*раціональное художественно-техническое образованіе.*

Фактъ коренного преобразованія нашей Академіи художествъ доказываетъ, какъ нетвердо у насъ понятіе о художественномъ образованіи вообще. Старая Академія своимъ, чуждымъ искусству, чиновническимъ духомъ, своими требованіями отъ учениковъ выполненія извѣстныхъ обязательныхъ программъ, своей узкой рутиной и плохими учителями справедливо возбуждала энергичные протесты, и отмѣна старой Академіи есть великое благо. Что̀ такое новая Академія,—это пока никому не извѣстно. Смѣнивъ старую, замѣнитъ ли она ее? Если судить по тѣмъ общимъ чертамъ новой Академіи, которыя извѣстны, то можно заключить, что она не замѣнитъ своей предшественницы. Тамъ, хотя мало, хотя безтолково, но все же работали: классы были переполнены рисующими. Тутъ же, говорятъ, классовъ не будетъ вовсе—работа упраздняется.

По понятіямъ новой Академіи, *забота о правильномъ и солидномъ развитіи техники въ ученикахъ не есть дѣло художественной школы.* Будутъ приниматься въ Академію люди, уже обладающіе значительною степенью умѣнія въ искусствѣ. Спрашивается: 1) гдѣ они пріобрѣтутъ это умѣніе? и 2) чему они будутъ учиться въ академіи?—Творчеству?—*Можно ли обучаться творчеству?* Вѣдь это и была коренная ошибка старой Академіи, что она мѣшалась въ дѣло творчества, насиловала духовную свободу художника и старалась перелить индивидуальныя особенности его дарованія въ обязательныя шаблонныя формы! Слѣдовательно, всущности новая Академія повторитъ старую, съ той разницей, что она отброситъ лучшую ея часть—техническую школу. Но и эта лучшая часть старой Академіи была крайне неудовлетворительна, и это обстоятельство въ связи съ другими принципіальными ошибками было причиной тѣхъ плачевныхъ результатовъ, которыхъ достигла Академія и которые выражаются въ появленіи массы плохихъ художественныхъ работъ.

Всякій здравомыслящій и развитой человѣкъ, откинувъ въ сторону пристрастіе, долженъ сознаться, что техника *западнаго искусства* стоитъ выше нашей, что на Западѣ лучше рисуютъ, лучше пишутъ, тоньше понимаютъ красоту колорита и формъ. Правда, что западное искусство обладаетъ многовѣковою опытностью, и люди

уже съ пеленокъ невольно развиваютъ въ себѣ эстетическое чувство на окружающихъ ихъ со всѣхъ сторонъ проявленіяхъ высокой культуры; но *главная* и *непосредственная* причина высокаго уровня техники западнаго искусства лежитъ все-таки въ *раціональномъ изученіи художниками ихъ спеціальности.*

Изъ постановки на Западѣ дѣла художественнаго образованія можно вывести ту исходную мысль, что оно главнымъ образомъ заключается въ пріобрѣтеніи учениками зрѣлой техники, т.-е. умѣнія возможно правильно и характерно изобразить живой предметъ. Дальнѣйшее есть дѣло *самообразованія, самоусовершенствованія, самостоятельнаго* творчества и всецѣло обусловливается индивидуальностью художника, а потому не можетъ быть включено въ обязательныя общія программы и не можетъ быть подвергнуто школьной дисциплинѣ. Поэтому главное и наибольшее вниманіе обращено на средства для изученія живой натуры и развитія этимъ путемъ техники.

Параллельно съ этимъ въ изобиліи читаются талантливыми, выдающимися спеціалистами лекціи по всѣмъ отраслямъ науки, имѣющимъ то или другое отношеніе къ искусству, и художники, не отнимая на то много времени отъ работы съ натуры, составляющей ихъ главное занятіе, посѣщаютъ тѣ или другія лекціи, изучаютъ тѣ или другія сочиненія, исключительно *побуждаемые потребностью въ тѣхъ или другихъ знаніяхъ* и талантомъ лектора.

Лекціи эти читаются независимо отъ художественныхъ школъ, при университетѣ и въ частныхъ аудиторіяхъ и легко доступны для всякаго желающаго. Въ художественныхъ же школахъ науки не преподаются вовсе (не говорю о правительственныхъ академіяхъ). И дѣйствительно, возможно ли создать и выполнить въ школѣ программу изъ всѣхъ научныхъ предметовъ, могущихъ понадобиться художнику, идеальному художнику? Конечно, нѣтъ; на выполненіе такой задачи потребовалась бы не одна, а десять жизней. Трудно даже перечислить содержаніе такой программы научныхъ предметовъ: химія, физика, математика, анатомія, зоологія, ботаника, исторія всѣхъ временъ и народовъ, философія, эстетика, археологія, соціологическія, военныя тактическія науки, etc. etc.—да *все* нужно, ибо художникъ своею кистью касается всѣхъ областей, всѣхъ функцій міросданія. Вообще же за границей изучаютъ искусство люди, уже обладающіе, по крайней мѣрѣ, среднимъ образованіемъ, и потому вопросъ образованности художниковъ никого за границей не тревожитъ и, несмотря на отсутствіе художественно-научныхъ школъ, художники почти всегда оказываются на высотѣ своей задачи не только въ смыслѣ техники, но и въ смыслѣ умственнаго развитія и научныхъ знаній.

Для развитія художественнаго мастерства въ молодыхъ людяхъ въ западныхъ центрахъ, кромѣ правительственныхъ академій, существуетъ масса частныхъ школъ, гдѣ съ утра до вечера исключительно рисуютъ, пишутъ и лѣпятъ.

Вотъ въ этой массѣ работы и въ постановкѣ самаго дѣла и заключается разгадка высокаго уровня западнаго искусства—и вотъ что мы должны перенять, если хотимъ подвинуть впередъ наше искусство. Во всѣхъ школахъ за границей дѣло поставлено почти одинаково и можетъ быть выражено въ слѣдующихъ главнѣйшихъ пунктахъ:

Пунктъ 1-й. Помѣщенія для работающихъ, какъ и всѣ художественныя мастерскія въ Европѣ, благодаря своему спеціальному устройству, даютъ массу свѣта, какъ на воздухѣ, окружающаго предметъ почти со всѣхъ сторонъ. Благодаря этому получается изумительная ясность и отчетливость очертаній предмета, онъ выступаетъ во всѣхъ особенностяхъ и богатствахъ своего колорита и художники пріучаются къ яркой, свѣтлой живописи. У насъ же художникъ съ первыхъ шаговъ впадаетъ въ условность и черноту, отъ которыхъ потомъ, несмотря на всѣ усилія, ему не всегда удается избавиться, и этимъ онъ исключительно обязанъ недостатку свѣта въ помѣщеніи.

Пунктъ 2-й. Въ школахъ работаютъ ежедневно (за исключеніемъ весьма рѣдкихъ большихъ праздниковъ) по 8 часовъ днемъ и по 2 часа вечеромъ—итого 10 часовъ въ сутки; а въ нашей старой Академіи начинающій ученикъ работалъ только 2 часа вечеромъ, а лучшую часть дня, когда и физическія, и умственныя силы человѣка въ полномъ сборѣ, онъ посвящалъ всевозможнымъ обязательнымъ научнымъ лекціямъ, читавшимся самымъ уродливымъ, дикимъ образомъ. По субботамъ не работали вовсе, такъ что въ общемъ ученикъ старой Академіи упражнялся въ техникѣ въ продолженіе всего 10 часовъ въ недѣлю, между тѣмъ какъ ученикъ иностранной школы на это употребляетъ 60 часовъ въ недѣлю. Разница, какъ видно, огромная! Зато велика разница и въ результатахъ!

Пунктъ 3-й. Начинающіе и болѣе зрѣлые работаютъ *совмѣстно*, въ одномъ и томъ же помѣщеніи рисуютъ углемъ и пишутъ красками, чѣмъ въ значительной степени облегчается и ускоряется развитіе въ ученикахъ техники. Это кажется настолько понятнымъ, что аргументаціи не требуетъ. У насъ же до сихъ поръ практикуется система загонять сотню одинаково ничего не умѣющихъ учениковъ въ одинъ классъ, гдѣ среди однообразія и скуки каждому предоставлено проложить себѣ путь собственнымъ умомъ — вотъ и прокладываютъ, годами просиживая въ каждомъ классѣ.

Пунктъ 4-й. Работаютъ исключительно съ живой модели и притомъ одинаково—какъ съ мужской, такъ и съ женской. Не существуетъ вовсе раздѣленія школы, какъ у насъ, на безчисленные послѣдовательные классы оригиналовъ, проволочныхъ фигуръ, деревянныхъ фигуръ, гипсовыхъ орнаментовъ, гипсовыхъ частей лица и оконечностей, гипсовыхъ головъ, гипсовыхъ фигуръ и, наконецъ, живой модели. *Черезъ сколько мытарствъ* безполезныхъ, даже вредныхъ, долженъ у насъ пройти ученикъ, пока онъ доберется до живой натуры! Онъ сначала научится изображать человѣка каменнымъ, неестественнымъ, а потомъ при изображеніи живого тѣла долженъ переучиваться и стараться забыть усвоенные пріемы. Въ натуральномъ классѣ у насъ ставятъ исключительно мужскую модель — женская не допускается вовсе! На основаніи ли соображеній теоретическихъ или нравственныхъ?

Во всякомъ случаѣ ни тѣ, ни другія не выдерживаютъ и самой поверхностной критики. Достаточно сказать, что характеръ мужской фигуры заключаетъ въ себѣ элементы, совершенно отличные отъ характера женской фигуры, и исключительное изученіе одного перваго должно повлечь за собою извѣстную односторонность въ развитіи техники и эстетическаго чувства. О нравственныхъ мотивахъ для

изгнанія изъ школы женской модели не можетъ быть и рѣчи. Почему ученицамъ приличествуетъ изображать мужскую модель, а ученикамъ *не* приличествуетъ изображать женскую? И почему *совмѣстная* у насъ работа учениковъ и учениць съ мужской модели должна менѣе оскорблять нравственное чувство, нежели постановка этого дѣла во всей Европѣ, гдѣ ученики работаютъ *отдѣльно* отъ учениць, но одинаково изучаютъ и мужскую, и женскую модель? Вѣроятно, предполагается, что русскій человѣкъ подчиненъ другимъ законамъ эстетики и нравственности, нежели все остальное человѣчество!.. Но такая мысль не находитъ себѣ подтвержденія ни въ фактахъ нашего историческаго прошлаго, ни въ явленіяхъ нашей современной соціальной жизни.

Не есть ли изгнаніе женской модели скорѣе остатокъ варварскаго предразсудка, въ силу котораго у полудикихъ народовъ Востока считается неприличнымъ для женщины показать кончикъ своего носа даже доктору, если носъ этотъ приходится лѣчить?

Не буду, впрочемъ, касаться историческихъ причинъ ненормальнаго явленія изгнанія изъ нашей художественной школы женской модели—дѣло не въ нихъ, а въ самомъ фактѣ и въ необходимости его измѣнить. Еще одна нераціональная особенность нашего натурнаго класса, вредно отзывающаяся на развитіи учениковъ: въ распоряженіи школы имѣются 3 или 4 безсмѣнныхъ, постоянныхъ натурщика, которые, чередуясь въ классѣ, составляютъ единственный предметъ изученія для нѣсколькихъ *поколѣній* художниковъ, тогда какъ въ европейскихъ школахъ ученикъ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ работы въ рѣдкихъ случаяхъ 2 раза изобразитъ одного и того же натурщика.

Благодаря этому изученію разнообразнѣйшихъ характерныхъ формъ, онъ вырабатываетъ въ себѣ бо́льшую чуткость въ пониманіи безконечно-разнообразной природы и избѣгаетъ столь пагубной въ искусствѣ *шаблонности*.

Пунктъ 5-й. Модель ставится всегда только на одну недѣлю, и на этотъ срокъ ученикъ успѣваетъ детально закончить свой рисунокъ или этюдъ красками. У насъ же не только живая фигура, но даже самая несложная гипсовая голова ставится на *цѣлый мѣсяцъ*. Какой отсюда результатъ? За границей пріучаются работать свѣжо и быстро, пріучаются схватывать сразу важнѣйшія характерныя черты модели. У насъ пріучаются къ медленной, вялой мозговой работѣ. Фигура или голова, уже разъ 20 перерисованныя и успѣвшія порядочно надоѣсть, наводятъ смертельную скуку, и добрая половина времени употребляется не на передачу существенныхъ чертъ изображаемаго предмета, т.-е. самой его сути, а на внѣшнюю *отдѣлку* рисунка, на чистоту тушевки и какіе-то изумительные *фоны*, на тщательную ретушерскую выдѣлку которыхъ уходитъ нѣсколько сеансовъ механической, идіотской работы.

Можно привести еще много иныхъ пунктовъ, напримѣръ: о принципѣ преподаванія въ западныхъ школахъ, основанномъ на сохраненіи за ученикомъ полной свободы выбора матеріала и манеры для работы, при единственномъ условіи правильности и характерности изображаемаго, чѣмъ способствуется развитію въ начинающемъ художникѣ его *индивидуальности*, и т. д. Но приведенныхъ

выше важнѣйшихъ принциповъ уже совершенно достаточно для характеристики дѣла художественнаго образованія на Западѣ. Оно дастъ возможность не только выдающимся талантамъ, но и людямъ съ средними и малыми способностями быстро развиться до максимальныхъ предѣловъ, положенныхъ имъ природой. У насъ же все какъ будто бы нарочно принаровлено къ тому, чтобы затруднить и затормозить художественное развитіе. Разница въ этомъ отношеніи между Россіей и Европой такъ *велика* и такъ велика разница достигаемыхъ результатовъ, что изъ всѣхъ вопросовъ, касающихся мѣръ для развитія искусства въ Россіи, вопросъ нашего художественно-техническаго образованія является наиболѣе важнымъ и наиболѣе неотложнымъ. Организація новыхъ художественныхъ товариществъ, передвиженіе выставокъ по всей Россіи, выдача недостаточнымъ художникамъ пособій, усиленная покупка меценатами художественныхъ произведеній, учрежденіе музеевъ и галлерей, *цѣлые фоліанты, наполненные умными мыслями и ученьми изслѣдованіями въ назиданіе художникамъ*,—всѣ эти мѣры прекрасны, но далеко недостаточны для поднятія уровня нашего искусства! Раньше чѣмъ предъявлять къ нему всевозможныя высшія требованія и измышлять мѣры для обезпеченія внѣшняго успѣха русскаго художника, слѣдуетъ озаботиться, чтобы послѣдній имѣлъ полную возможность сначала достигнуть серьезнаго техническаго развитія, а затѣмъ могъ бы работать при условіяхъ, благопріятныхъ для художественнаго творчества. Для этого нужно, съ одной стороны, *преобразовать или организовать вновь* художественныя школы *по образцу западныхъ*, а съ другой стороны побудить, такъ или иначе, домовладѣльцевъ устраивать художественныя мастерскія со всѣми необходимыми приспособленіями.

Непостижимо, какъ до сихъ поръ, несмотря на то, что русское искусство вопреки всѣмъ тормазамъ завоевало себѣ вниманіе общества, дѣло художественнаго образованія продолжаетъ оставаться *въ крайне первобытномъ состояніи* и что большинство нашихъ лучшихъ и крупнѣйшихъ художественныхъ произведеній исполнялось при *самыхъ жалкихъ* внѣшнихъ условіяхъ, которыя, къ сожалѣнію, и не преминули на нихъ отразиться, или же при исключительныхъ, счастливыхъ матеріальныхъ обстоятельствахъ художника исполнялись за границей! На первомъ съѣздѣ русскихъ художниковъ и любителей художествъ лежитъ обязанность обратить особое вниманіе на эти главнѣйшіе тормазы къ процвѣтанію нашего искусства и заняться изысканіемъ мѣръ для ихъ устраненія!

На первомъ засѣданіи съѣзда господиномъ Михеевымъ была высказана и блестяще защищена прекрасная, *хотя и старая, какъ само искусство*, мысль о великомъ значеніи *правды* въ искусствѣ, заключающейся въ возможно близкомъ слѣдованіи природѣ. Но искать въ природѣ спасенія отъ заблужденій и упадка возможно только при условіи всесторонняго и усидчиваго *изученія* натуры; а это въ свою очередь приводитъ къ необходимости создать, наконецъ, *и у насъ* раціональныя художественныя школы.

Было бы весьма желательно, чтобы съѣздъ занялся не только принципіальнымъ, теоретическимъ развитіемъ прекрасныхъ мыслей, составляющихъ животрепещущіе вопросы въ нашемъ искусствѣ, но также поработалъ и надъ изыска-

ніемъ мѣръ и способовъ для ихъ *практическаго* осуществленія; чтобы въ итогахъ съѣзда не получились одни красивые *звуки*, чуждые *фактическимъ* нуждамъ нашего искусства, но чтобы въ итогахъ съѣзда получилось побольше реальнаго *дѣла* для пополненія хотя бы наиболѣе важныхъ пробѣловъ въ родномъ искусствѣ.

И. Я. Гурлянд ъ.

То, что я хочу вамъ сказать, не будетъ опроверженіемъ реферата, а рядъ вопросовъ по поводу нѣкоторыхъ не выясненныхъ пунктовъ вашего реферата.

Вы начали вашъ рефератъ нападками,—справедливыми или нѣтъ, я не буду разбирать, но весьма рѣзкими,—на псевдо-ученыхъ, на псевдо-критическія статьи, которыя наполнили нашу литературу. Вы привели въ примѣръ одну статью. Но оставимъ это. Творилъ ли Рубенсъ сознательно или безсознательно? Спрашивается, такъ ли я понялъ вашу мысль: вы жалѣете, что въ настоящее время русскій художникъ слишкомъ заполоненъ ученостью, и, стало быть, вамъ представляется болѣе желательнымъ, чтобы русскій художникъ не былъ заполоненъ. Дѣйствительно ли наше искусство нашло достаточно такихъ выразителей, какъ Стасовъ? Что касается Рубенса и стремленія отгадать и написать цѣлый томъ, творилъ онъ сознательно или безсознательно, то едва ли это возраженіе будетъ доказательно. Не смѣшно ли, человѣкъ пишетъ нѣсколько томовъ, сколько у жучка новаго вида лапокъ,—шесть, или у него есть еще развѣтвленіе у конца лапокъ? Въ самомъ ли дѣлѣ вы думаете, что среди русскихъ живописцевъ недостатокъ техники составляетъ главнѣйшее зло и что ихъ недостатки научнаго и умственнаго развитія мѣшаютъ имъ проникнуться тѣми вѣяніями и тенденціями, которыя господствуютъ въ обществѣ. Вы говорите, что нужно изолировать художника отъ псевдо-научныхъ и психо-физическихъ законовъ? Отчего же его не изолировать отъ всѣхъ литературъ? Зачѣмъ ему жить въ обществѣ, можетъ быть ему лучше жить въ мастерской? Вы ставите положеніемъ своего реферата, что желательно ввести рядъ практическихъ мѣръ, при помощи которыхъ художнику можно развивать технику. Я не художникъ, но постоянно и аккуратно посѣщаю выставки-мнѣ, наоборотъ, казалось, что среди русскихъ художниковъ техника достаточно развита, сравнительно; но чѣмъ мы дальше отодвигаемся отъ такихъ яркихъ личностей, какъ Крамской, тѣмъ больше мельчаетъ содержаніе картинъ. Если я великолѣпно нарисую нагую женщину, то это едва ли дастъ то же, что даетъ картина Рѣпина. Что касается самаго практическаго осуществленія вашей мѣры, то тутъ ужъ я дѣлаю прямо возраженіе, спеціально какъ юристъ. Вы думаете, что можно заставить домовладѣльцевъ устраивать мастерскія? Заставлять нельзя, можно только убѣдить. Для художественнаго съѣзда—это задача непосильная.

В. Г. Малышевъ.

Вы указываете на Академію и говорите, что въ Академіи занимаются два часа?

В. К. Штемберъ.

Я говорилъ про старую Академію, про ту, въ которой я обучался.

В. Г. Малышевъ.

Полный утренній классъ начинается съ 11 час. и продолжается до 3 часовъ, затѣмъ перерывъ до 5 час. и затѣмъ два часа занятія. Три раза въ недѣлю былъ костюмный классъ и классъ композиціи, который продолжался четыре часа, слѣдовательно сочтите, сколько было рабочаго времени для изученія техники. Постоянно были задачи эскизовъ. Задача задавалась въ началѣ мѣсяца, но все-таки очень старательныхъ учениковъ, хотя не каждый вечеръ, но заставляли работать надъ ней. Затѣмъ вы говорите, что Академія и московское Училище живописи и ваянія имѣетъ не больше 4—6 натурщиковъ. Гдѣ же взять натурщиковъ постоянныхъ?

В. К. Штемберъ.

Я этого вопроса не поднималъ, гдѣ ихъ взять, а констатировалъ только непормальный фактъ.

В. Г. Малышевъ.

Вы говорили, что приходится повторять каждый мѣсяцъ одного и того же натурщика. Это не совсѣмъ такъ. Одинъ мѣсяцъ натурщикъ стоитъ освѣщенный вечернимъ свѣтомъ, другой мѣсяцъ — дневнымъ, это большая разница. Кромѣ того, онъ позируетъ въ другой позѣ, а это не есть повтореніе. Конечно, желательно, чтобы каждый разъ была какая-нибудь новая модель, но если нельзя, то приходится ограничиваться 4 натурщиками. Женскую натуру имѣть желательно, но ея не имѣется. Вы сказали, что науки читаются безобразнымъ образомъ...

К. М. Быковскій.

Насъ занимаетъ теоретическая постановка требованій и желаній, которая выражена въ рефератѣ, и критика едва ли внесетъ что-нибудь въ это дѣло.

В. К. Штемберъ.

Я искалъ критерій, чтобы уяснить, что такое художественное образованіе. Легкая характеристика, которую я хотѣлъ сдѣлать относительно Академіи, вполнѣ здѣсь умѣстна.

В. Г. Малышевъ.

Относительно какой будущей академіи идетъ рѣчь?

В. К. Штемберъ.

Я очень мало знаю о правительственной Академіи.

В. Г. Малышевъ.

Вы говорили, что какая-то будущая академія дастъ или не дастъ то, чего вы желаете. Вы говорили, что Академія не даетъ ничего, кромѣ уродливой постановки технической. Я не уполномоченъ говорить въ защиту Академіи, но, насколько я знаю Академію, я долженъ сказать нѣсколько словъ. Академія переживаетъ переходное время со времени назначенія гр. Толстого вице-президентомъ, при

чемъ отмѣненъ уставъ временныхъ положеній и введенъ уставъ, составленный гр. Толстымъ.

К. М. Быковскій.

Я бы просилъ не касаться внутренней жизни Академіи, какъ правительственнаго учрежденія.

В. К. Штемберъ.

Мы ничего не знаемъ, какою явится новая Академія.

В. Г. Малышевъ.

Она заботится развить интеллектуальность художника. Нельзя одобрить вашихъ положеній, гдѣ вы говорите, что для художника нужно только техническое образованіе.

В. К. Штемберъ.

Большинство здѣсь присутствующихъ—художники, и громкое одобреніе служитъ доказательствомъ, что, несмотря на вашъ протестъ, то, что я говорилъ, заслуживаетъ одобренія. Я замѣчаю маленькую странность вообще въ томъ положеніи, въ которомъ мы очутились здѣсь. Мы, художники, очутились съ людьми не спеціалистами, которые, несмотря на всю ихъ ученость и всю глубину ихъ познаній, не вполнѣ глубоко и интимно понимаютъ тѣ вопросы, которые насъ лично волнуютъ. Такъ какъ меня лично интересуютъ только спеціально художественные вопросы, то я считалъ бы по меньшей мѣрѣ неумѣстнымъ доказывать здѣсь тѣ положенія, которыя для насъ такъ же ясны, какъ $2 \times 2 = 4$. Это было бы пріятно при другихъ обстоятельствахъ, но здѣсь наша задача — доискиваться и домогаться какихъ бы то ни было результатовъ, которые намъ, художникамъ, были бы на пользу, а поэтому и искусству. Защищать то или другое положеніе, которое ясно, я не считаю умѣстнымъ.

И. Я. Гурляндъ.

Я хотѣлъ сказать, что оглушительные аплодисменты вашихъ слушателей лишаютъ возможности продолжать преніе, и я ограничусь только такимъ отвѣтомъ. Входя на каѳедру, чтобы поставить вопросъ, я не думалъ, что нужно знать интимную жизнь художника.

В. К. Штемберъ.

Интимныя потребности художника.

И. Я. Гурляндъ.

Для того, чтобы ставить вопросъ, полезно ли художнику читать Шекспира, Толстого и Байрона? Вы говорите, что ваши положенія безусловно ясны, какъ $2 \times 2 = 4$. Если это ясно, то слабый голосъ неспеціалистовъ не убѣдитъ, въ томъ что психо-физическіе законы не такъ страшны, что ихъ нечего бояться, какъ огня, и что литература имѣетъ больше связи съ искусствомъ. Ваша задача была — проводить практическія требованія, но я слышалъ только, что нужно домовладѣльцевъ заставить строить мастерскія. Если къ этому идетъ съѣздъ—я ничего не имѣю...

В. К. Штемберъ.

Я вовсе не думалъ отрицать значенія и пользы науки для художника и для искусства. Это, кажется, не явствовало изъ того, что я читалъ, но если бы вы знали, до какой степени многосложенъ трудъ—изученіе натуры глазомъ, уясненіе себѣ всей безконечности природы, то вы согласились бы, что нѣтъ физической возможности включить энциклопедическія познанія и научныя данныя въ обязательную программу школъ. И вотъ о чемъ я говорилъ: объ обязательныхъ программахъ школъ, а не объ ограниченіи художника въ его интересахъ.

Затѣмъ было прослушано сообщеніе Д. Н. Зернова:

Объемъ и методъ преподаванія анатоміи человѣка въ художественныхъ школахъ.

Необходимость введенія анатоміи человѣка въ курсъ художественныхъ школъ не требуетъ доказательствъ,—она слишкомъ живо сознана самими художниками. Мотивъ, который побуждалъ меня обратиться къ собранію художниковъ съ докладомъ, касающимся преподаванія анатоміи, совершенно иной—это, несомнѣнно, существующій недостатокъ опредѣленности въ тѣхъ требованіяхъ, которыя художники предъявляютъ къ преподаванію анатоміи, съ одной стороны, а съ другой—недостаточная обработка пріема, употребляемаго анатомами при изложеніи своего предмета художникамъ. Чтобы мой упрекъ моимъ коллегамъ не былъ голословенъ, укажу на поразительную разницу и пестроту содержанія анатомическихъ сочиненій, написанныхъ для художниковъ. Одни изъ нихъ трактуютъ только о костной и мышечной системахъ и внѣшнихъ формахъ тѣла въ зависимости отъ этого аппарата. Нѣкоторые авторы ведутъ рѣчь только о формахъ покоящагося тѣла, другіе присоединяютъ описаніе измѣненій, которыя происходятъ при движеніяхъ, но по необходимости ограничиваются только нѣкоторыми, болѣе простыми движеніями, такъ какъ описаніе всѣхъ движеній прямо невозможно по ихъ многочисленности и разнообразію. При этомъ главное вниманіе обращается на измѣненіе собственно внѣшнихъ формъ, а механизмъ движеній, ихъ взаимная связь и зависимость отъ анатомическихъ моментовъ оставляются въ сторонѣ или упоминаются вскользь. Выборъ движеній для описанія также не всегда удаченъ. Такой характеръ носятъ по преимуществу книги французскихъ авторовъ. Нѣмецкіе авторы въ большинствѣ ставятъ дѣло гораздо шире: кромѣ анатоміи костно-мышечнаго аппарата и внѣшнихъ формъ, зависящихъ отъ него, они описываютъ механизмъ сочлененій, дѣйствіе отдѣльныхъ мускуловъ и цѣлыхъ мышечныхъ группъ, излагаютъ подробно ученіе о пропорціяхъ тѣла, прибавлютъ обширные трактаты изъ анатоміи человѣческихъ расъ, сравнительной анатоміи и эмбріологіи. Встрѣчаются также главы, относящіяся въ область физики и оптики. Вслѣдствіе этого большинство нѣмецкихъ трактатовъ объ анатоміи для художниковъ теряютъ значеніе руководствъ, по причинѣ своего громаднаго объема, и могутъ служить развѣ справочными книгами для художниковъ, уже сформированныхъ. При такомъ богатствѣ содержанія, сочиненія эти, однако, не лишены недостатковъ—въ каждомъ изъ нихъ, при наличности свѣдѣній, пожалуй, излишнихъ, недостаетъ иногда весьма существенныхъ главъ.

Чтобы и тутъ не быть голословнымъ, укажу на главу о пропорціяхъ въ книгѣ Harless-Hartmann'a. Глава эта такъ обширна, содержитъ такъ много сырого матеріала, что утрачиваетъ вслѣдствіе этого практическое значеніе. Далѣе въ прекрасномъ сочиненіи Richet, напримѣръ, совершенно упущено ученіе о личной мимикѣ, несмотря на то, что именно здѣсь знаніе анатоміи и физіологіи органовъ лица много можетъ облегчить трудное дѣло изученія экспрессіи.

Стремленіе расширить содержаніе курсовъ анатоміи, которое я отмѣтилъ у нѣмецкихъ авторовъ, безъ сомнѣнія имѣетъ своею причиной сознаніе, что художникъ, которому приходится изображать тѣло человѣка въ разнообразные моменты его физіологической и даже патологической жизни, въ моментъ смерти и послѣ смерти, нуждается не только въ анатомическихъ, но и въ другого рода очень разнообразныхъ свѣдѣніяхъ о человѣческомъ организмѣ. Это разнообразіе дѣйствительно велико и увеличивается съ каждымъ годомъ, по мѣрѣ осложненія сюжетовъ художественныхъ произведеній, и въ настоящее время, когда жанръ и историческая живопись заняли такое выдающееся мѣсто, оно безъ сравненія больше, чѣмъ прежде, во время господства миѳологическихъ и религіозныхъ темъ въ живописи и ваяніи. Теперь, дѣйствительно, уже недостаточно знать формы и пропорціи человѣческаго тѣла въ покоѣ и движеніяхъ; нужно знать измѣненія ихъ подъ вліяніемъ всевозможныхъ физіологическихъ и иногда патологическихъ состояній. А такъ какъ при этомъ заинтересованъ весь организмъ, т.-е. всѣ системы органовъ и ихъ отправленія, то естественно, что современный художникъ не можетъ ограничивать свои свѣдѣнія только костно-мышечнымъ аппаратомъ, а долженъ, чтобы не впасть иногда въ очень крупныя анатомо-физіологическія ошибки, которыя теперь, не надо скрывать это отъ себя, случаются нерѣдко, быть знакомымъ съ анатоміей и физіологіей въ полномъ ихъ объемѣ. Вѣрнѣе сказать, онъ долженъ имѣть хотя и краткія, но ясныя и опредѣленныя представленія объ органахъ и отправленіяхъ всего организма.

Въ виду расширенія требованій художественнаго образованія, преподавателю анатоміи въ художественной школѣ предстоитъ рѣшить очень трудный вопросъ: какимъ образомъ удовлетворить эту широкую потребность, какъ передать массу анатомо-физіологическихъ фактовъ въ теченіе одного или полутора года учащимся, которые въ большинствѣ, по своему общему образованію, не подготовлены къ пониманію такихъ спеціальныхъ предметовъ, каковы анатомія и физіологія. Не нужно думать, что подготовка къ воспріятію этихъ свѣдѣній не важна. На самомъ дѣлѣ предварительныя свѣдѣнія по математикѣ и физикѣ въ тѣхъ размѣрахъ, въ какихъ онѣ преподаются въ гимназіяхъ, чрезвычайно облегчаютъ пониманіе и усвоеніе анатоміи и физіологіи, не столько своими частностями, сколько дисциплиною и тѣмъ направленіемъ, которое онѣ даютъ мышленію учащихся. Поэтому отсутствіе этой подготовки у учениковъ художественныхъ школъ въ среднихъ классахъ, гдѣ излагается анатомія, до крайности стѣсняетъ преподавателя. Было бы естественно поэтому желать, чтобы ученики имѣли эту подготовку; но такъ какъ это потребовало бы полной реорганизаціи системы преподаванія, то я и не рѣшаюсь высказывать подобное желаніе, а ограничусь планомъ преподаванія анатоміи и физіологіи въ

художественныхъ школахъ при наличныхъ условіяхъ, стараясь уравновѣсить неблагопріятныя для преподаванія условія строгимъ выборомъ и систематизаціей матеріала, а также нѣкоторыми измѣненіями въ пріемахъ преподаванія.

Въ виду слабой подготовки учениковъ и ихъ, иногда, молодого возраста, изложеніе анатоміи должно быть непремѣнно раздѣлено по крайней мѣрѣ на два курса, а при недостаткѣ часовъ—и болѣе. Это во-первыхъ, а во-вторыхъ, характеръ преподаванія какъ въ томъ, такъ и въ другомъ курсѣ долженъ быть измѣненъ. Теоретическія лекціи или уроки должны быть оставлены въ томъ же размѣрѣ какъ и теперь. Онѣ очень важны, потому что вводятъ учениковъ въ кругъ новыхъ для нихъ понятій и образовъ и даютъ возможность съ достаточною подробностью истолковать смыслъ ихъ и взаимную связь. Но кромѣ теоретическихъ уроковъ безусловно необходимо введеніе, и въ очень широкихъ размѣрахъ, практическихъ занятій, какъ это издавна дѣлается при преподаваніи анатоміи въ университетахъ и медицинскихъ школахъ. Этимъ практическимъ занятіямъ, въ виду спеціальнаго назначенія художественныхъ школъ, долженъ быть приданъ и особый спеціальный характеръ, а именно курсъ анатоміи долженъ быть поставленъ въ тѣснѣйшую связь съ уроками рисованія, какъ въ первомъ, такъ и во второмъ курсахъ.

По содержанію младшій курсъ анатоміи могъ бы обнимать только костно-мышечную систему и внѣшнія формы покоящагося тѣла, насколько онѣ зависятъ отъ формы костей мускуловъ, подкожно-жироваго слоя и кожи, а также элементарныя свѣдѣнія о пропорціяхъ тѣла. Курсъ этотъ можно проходить во второмъ классѣ, который у насъ носитъ названіе головного. Молодой возрастъ учениковъ этого класса скорѣе благопріятенъ для прохожденія такого курса, такъ какъ догматическая форма, по необходимости свойственная этой части анатоміи, легче переносится молодыми учениками. Но, какъ я уже сказалъ, преподаваніе отнюдь не должно ограничиваться теоретическими уроками, какъ это дѣлается теперь. Ученики непосредственно послѣ уроковъ анатоміи должны упражняться въ рисованіи отдѣльныхъ костей, цѣлаго скелета, мышцъ и внѣшнихъ формъ тѣла, а въ томъ числѣ и головы съ натуры и хорошихъ гипсовыхъ оригиналовъ, отдавая себѣ и преподавателю отчетъ въ *знаніи* тѣхъ органовъ и *пониманіи* тѣхъ формъ, которыя они рисуютъ. Такое упражненіе въ примѣненіи анатомическихъ свѣдѣній къ рисованію, безъ сомнѣнія, потребуетъ нѣкоторой реорганизаціи классовъ рисованія, именно нельзя будетъ ограничивать упражненія учениковъ рисованіемъ одной головы въ теченіе цѣлаго года; необходимо упражнять ихъ въ срисовываніи частей тѣла попеременно по возможности параллельно съ изложеніемъ курса анатоміи этихъ частей. Я не думаю, чтобы принятое теперь дѣленіе на классы головной и фигурный было безусловно необходимо; думаю даже, что особенно высокаго педагогическаго значенія оно не имѣетъ и что объединеніе головного и фигурнаго классовъ въ одинъ двухлѣтній, съ двумя отдѣленіями, разумѣется, кромѣ пользы ничего не принесетъ. Между тѣмъ въ интересахъ поднятія уровня анатомическихъ знаній учениковъ оно безусловно необходимо.

Предлагаемый мною методъ практическихъ упражненій художниковъ въ изученіи анатоміи формъ потребуетъ, конечно, совмѣстнаго участія преподавателя анатоміи

и рисованія и согласованія ихъ дѣйствій, по крайней мѣрѣ до нѣкоторой степени. Онъ предполагаетъ, кромѣ того, наличность особыхъ учебныхъ пособій. Такъ какъ въ составъ младшаго курса анатоміи входятъ только формы покоящагося тѣла, то желательно, чтобы оригиналами были гипсы, которые представляютъ именно эти формы. Рисованіе общепринятыхъ оригиналовъ изъ числа античныхъ скульптурныхъ произведеній, на этомъ курсѣ, по моему мнѣнію, неудобно, потому что они большею частью представляютъ тѣло въ какомъ-нибудь движеніи или въ положеніи, не совсѣмъ обычномъ, при чемъ первичныя формы тѣла измѣнены. Фигуры эти для начинающихъ являются слишкомъ сложными въ анатомическомъ отношеніи и, въ видахъ соблюденія системы въ обученіи, ихъ слѣдуетъ избѣгать. Оригиналы начальнаго курса должны изображать просто стоящее тѣло съ покоящимися мышцами. Правда, такихъ моделей нѣтъ, или, лучше сказать, нѣтъ хорошихъ моделей. Но я полагаю, что приготовить ихъ нетрудно и безусловно необходимо. Параллельно съ моделями внѣшнихъ формъ, должны быть употребляемы, въ качествѣ оригиналовъ для анатомическаго рисованія, модели обнаженныхъ мышцъ, подобныя тѣмъ, которыя употребляются и теперь и, на ученическомъ жаргонѣ, носятъ названіе *анатоміи*. Но тѣ модели, которыя имѣются теперь въ обращеніи, страдаютъ претензіей достигнуть двухъ цѣлей заразъ, именно, онѣ представляютъ мышцы частью въ покоящемся состояніи, частью въ сокращенномъ. И тутъ я настаиваю на необходимости строгой послѣдовательности для облегченія дѣла ученикамъ. Сначала они должны освоиться съ простѣйшею формой покоящихся мышцъ и костей, чтобы сопоставлять ихъ съ внѣшними формами тѣла, также покоящагося.

Второй, старшій, курсъ анатоміи можетъ быть излагаемъ въ томъ классѣ, который носитъ названіе фигурнаго, гдѣ ученики являются уже болѣе развитыми, подготовленными предыдущимъ курсомъ и, стало быть, болѣе способными оцѣнить и усвоить болѣе сложныя анатомическія и физіологическія свѣдѣнія.

Въ составъ этого курса должны войти слѣдующія части: 1) ученіе о сочлененіяхъ между костями и о движеніяхъ въ нихъ возможныхъ, въ зависимости отъ ихъ анатомическаго строенія, т.-е. такъ называемаго механизма суставовъ. Этой части я придаю очень большое значеніе въ курсѣ художественной анатоміи. Знаніе механизма суставовъ, строгой связи между анатомическимъ устройствомъ суставныхъ концовъ костей и связочнаго аппарата съ одной стороны, и объемомъ, и формой движеній — съ другой,—далѣе пониманіе зависимости движеній одного сустава отъ движеній въ другомъ, сосѣднемъ, дастъ основу, такъ сказать, элементы для пониманія дѣйствія отдѣльныхъ мускуловъ и цѣлыхъ мышечныхъ группъ, а слѣдовательно и для анализа измѣненія внѣшнихъ формъ тѣла при движеніяхъ. Разъ учащійся хорошо усвоилъ пониманіе механики суставовъ, ему уже почти не нужно дальнѣйшее изученіе игры мускуловъ: она станетъ понятна сама собой изъ сопоставленія свѣдѣній о механизмѣ сочлененій и анатоміи мышцъ. Каждое, даже очень сложное, движеніе тѣла онъ будетъ въ состояніи разложить на компоненты, т.-е. на передвиженіе отдѣльныхъ суставовъ, заинтересованныхъ въ данномъ случаѣ, а затѣмъ сообразить, какія мышцы принимаютъ участіе въ этомъ движеніи и слѣдовательно потерпѣли измѣненіе своихъ первопачальныхъ формъ. Ученіе объ измѣне-

ніи внѣшнихъ формъ тѣла при движеніяхъ будетъ этимъ путемъ поставлено на раціональную почву и осмыслено, а стало быть, и облегчено во много разъ. Правда, умѣнію анализировать сложныя движенія и положенія тѣла нужно научить, и съ этою цѣлью преподаватель долженъ самъ на лекціи разобрать нѣкоторыя, болѣе употребительныя и вмѣстѣ сложныя движенія, наприм., хожденіе со всѣми его видоизмѣненіями, такъ называемыми походками. Далѣе, чрезвычайно полезно разобрать передъ учениками какія-нибудь классическія фигуры, отличающіяся вѣрностью передачи измѣненныхъ анатомическихъ формъ. Очень полезно также разобрать нѣсколько фигуръ или картинъ, содержащихъ анатомическія ошибки, и объяснить ихъ. Такой пріемъ, научая аналитическимъ пріемамъ, развиваетъ въ ученикахъ практическій взглядъ и всего лучше предостерегаетъ отъ ошибокъ.

Указанный путъ ознакомленія съ движеніями тѣла исключаетъ необходимость припятаго теперь описанія внѣшнихъ формъ при отдѣльныхъ простыхъ движеніяхъ, по правдѣ сказать, очень скучнаго и мало инструктивнаго.

Практическія упражненія въ этомъ второмъ курсѣ анатоміи тѣ же, что и въ первомъ, т.-е. анатомическое рисованіе, съ тою разницей, что модели должны представлять формы, измѣненныя движеніями. Какъ и прежде, эти занятія должны по возможности согласоваться съ курсомъ анатоміи. Прежде всего задачи по рисованію необходимо располагать въ опредѣленномъ систематическомъ порядкѣ, который можетъ быть опредѣляемъ соглашеніемъ между преподавателями рисованія и анатоміи. Каждый рисунокъ, приготовленный ученикомъ, долженъ подвергаться двойной критикѣ—художественной и анатомической. Для избѣжанія возможныхъ разногласій между членами такого соединеннаго жюри, лучше всего, если разборъ рисунковъ будетъ производиться совмѣстно обоими спеціалистами. Всѣ ошибки въ рисункѣ, какія будутъ найдены, должны быть непремѣнно указаны ученику, объяснены и по возможности исправлены имъ самимъ. Только этимъ путемъ можно поселить въ ученикѣ довѣріе къ преподаванію и сознательное стремленіе къ усовершенствованію.

Говоря объ оригиналахъ для рисованія въ этомъ курсѣ, я долженъ повторить то же, что сказалъ раньше. Необходимо, чтобы школа обладала коллекціей подходящихъ моделей, хорошо выбранныхъ и расположенныхъ, по возможности, въ систему. Тутъ уже вполнѣ пригодны копіи съ античныхъ или современныхъ скульптуръ, которыя будутъ удовлетворять сразу требованія художника и анатома. Правда, изъ этихъ скульптуръ довольно трудно составить систематическое собраніе; но пробѣлы могутъ быть пополнены фигурами, приготовленными спеціально съ педагогическими цѣлями.

2) Кромѣ этой главной части, въ составъ второго курса анатоміи должно входить болѣе подробное ученіе о пропорціяхъ, со всѣми видоизмѣненіями пріемовъ для ихъ опредѣленія, измѣненіями ихъ по полу, возрасту, индивидуальности и племенамъ, а также теорія пропорцій, которая въ послѣднее время начинаетъ создаваться.

3) Теперь же необходимо познакомить учениковъ съ остальными системами органовъ человѣческаго тѣла, т.-е. съ органами пищеваренія, дыханія, кровообра-

щенія, нервной системой и органами чувствъ. Анатомическое описаніе этихъ органовъ можетъ быть очень элементарно, такъ какъ своею формой они мало вліяютъ на внѣшность. Въ этомъ отношеніи исключеніе составляютъ только органъ зрѣнія, ухо и поверхностные кровеносные сосуды, которые, какъ исключеніе, могутъ быть описаны подробнѣе. Главное вниманіе въ этомъ отдѣлѣ должно быть обращено на физіологическое значеніе всѣхъ перечисленныхъ системъ, чтобы учащіеся имѣли ясное понятіе о той роли, какую играетъ функція этихъ органовъ въ различные моменты физіологической жизни.

Было бы, конечно, желательно присоединить также свѣдѣнія о патологическихъ процессахъ въ организмѣ, проявляющихся во внѣшнихъ признакахъ, чтобы дать художнику возможность по меньшей мѣрѣ избѣгать смѣшенія ихъ съ нормой при выборѣ натуры, что, къ сожалѣнію, нерѣдко встрѣчается. Но это настолько расширило бы курсъ, что онъ можетъ стать невыполнимымъ. Остается предоставить пріобрѣтеніе свѣдѣній въ этомъ направленіи самодѣятельности художниковъ впослѣдствіи. Знаніе нормальныхъ формъ и отправленій дастъ достаточное предостереженіе на эти случаи и научитъ сдѣлать надлежащія справки, если какое-нибудь явленіе окажется сомнительнымъ, научитъ художниковъ быть осторожными въ дѣлѣ, въ которомъ они не могутъ быть вполнѣ компетентными.

4) Наконецъ, необходимо присоединить еще свѣдѣнія объ измѣненіяхъ тѣла въ моментъ смерти и послѣ смерти. Въ современной живописи, а отчасти и скульптурѣ, чаще чѣмъ прежде встрѣчается изображеніе людей умирающихъ или умершихъ. Такія картины рѣдко бываютъ безъ ошибокъ, бросающихся въ глаза человѣку, знающему физіологію и ту гамму измѣненій тѣла, которая наступаетъ вслѣдъ за прекращеніемъ физіологическихъ отправленій органовъ, а позднѣе, какъ результатъ вступающаго въ свои права процесса разложенія. Правда, эти ошибки для публики меньше замѣтны, чѣмъ невѣрность изображенія живого человѣка, потому что и она въ большинствѣ случаевъ незнакома съ этими измѣненіями. Но нерѣдко и такія ошибки художника дѣлаютъ на публику дурное впечатлѣніе, въ особенности, если посмертныя явленія въ изображеніи утрированы и не вяжутся съ содержаніемъ картины. Впрочемъ, я не стану настаивать на необходимости подробнаго знанія этихъ явленій, ибо они разнообразны и большинству художниковъ, можетъ-быть, никогда и не понадобятся. Важно, чтобы художникъ зналъ о существованіи ихъ и объ ихъ послѣдовательности во времени. Этого достаточно, чтобы въ случаѣ надобности онъ сдѣлалъ надлежащія справки и не впалъ въ своей картинѣ въ неестественность или утрировку.

Итакъ, вотъ тѣ положенія, которыя я позволяю себѣ высказать по отношенію къ необходимымъ, по моему мнѣнію, измѣненіямъ въ преподаваніи анатоміи художникамъ:

1) Исключительно теоретическое преподаваніе анатоміи, каковымъ оно является теперь, не достигаетъ цѣли. Необходимы практическія упражненія; а такъ какъ анатомическихъ театровъ художественныя школы не имѣютъ и никогда ихъ имѣть не будутъ, то единственно возможнымъ пріемомъ практическаго преподаванія анатоміи остается рисованіе съ хорошихъ и систематически подобранныхъ образцовъ

параллельно и одновременно съ теоретическимъ курсомъ. Для этого необходимо поставить курсъ анатоміи въ тѣснѣйшую связь съ курсомъ рисованія и въ послѣднемъ уничтожить дѣленіе на классъ головной и фигурный.

2) Описаніе внѣшнихъ формъ тѣла, занимающее такъ много мѣста въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ, можетъ быть сокращено до размѣровъ весьма незначительныхъ безъ ущерба дѣлу, потому что въ процессѣ ознакомленія съ формами играютъ бо́льшую роль зрительныя впечатлѣнія и практика анатомическаго рисованія, а также знакомство съ анатоміей мѣстностей будетъ для этого достаточно. Напротивъ, ученіе о движеніяхъ должно быть расширено и поставлено на раціональную почву, т.-е. основано на изученіи прежде всего механизма суставовъ и, во-вторыхъ, дѣйствія мускуловъ.

3) Необходимо расширить физіологическую часть курса, при чемъ ей можетъ быть придаваемъ, по возможности, популярный характеръ, приноровленный къ общему развитію учениковъ.

В. М. Михеевъ.

Почему же нельзя надѣяться, что при школахъ живописи будетъ когда-нибудь анатомическій театръ? Можетъ-быть, когда-нибудь и будетъ?

П. А. Нилусъ.

Для того, чтобы анатомія являлась живымъ дѣломъ, необходимо, чтобы на ряду съ изученіемъ анатоміи шло практическое примѣненіе. Когда въ натурномъ классѣ поставленъ натурщикъ, тогда, на ряду съ этимъ, то же положеніе тѣла должно быть штудировано профессоромъ анатоміи, тогда это будетъ дѣломъ живымъ. При настоящемъ изученіи анатоміи случаются такіе факты, что ученики знаютъ названіе костей, мышцъ, но какъ дѣло коснется практики, то все окажется нѣсколько отдаленнымъ. Тутъ можно также съ пользой примѣнять фотографію съ позирующей натуры, что можетъ также явиться помощью профессору анатоміи, который иногда незнакомъ съ фотографіей. Если снять при вечернемъ освѣщеніи фотографію, увеличить ее и изучить то и другое, то такое изученіе будетъ наиболѣе живымъ и полезнымъ. Въ высшей степени полезно изученіе фотографіи съ тѣла, снятаго въ разнообразныхъ положеніяхъ, что возможно при объективѣ, который отлично снимаетъ. Затѣмъ я не соглашусь съ преимуществомъ гипса передъ натурой. Какъ относятся на Западѣ къ этому дѣлу? Какъ у насъ? На Западѣ искусство стоитъ на высшей точкѣ развитія и мы должны брать примѣръ съ Запада; тамъ преимущественно рисуютъ съ натуры, а гипсъ отходитъ на второй планъ.

Д. Н. Зерновъ.

Говоря о преподаваніи анатоміи, я не упомянулъ о натурномъ классѣ, который старше, нежели фигурный. Анатомія преподается во второмъ и третьемъ классѣ, т.-е. въ головномъ и фигурномъ. Почему я не упомянулъ о натурномъ классѣ? Потому что, чѣмъ раньше ученики запасутся анатомическими свѣдѣніями, тѣмъ лучше,—они для нихъ необходимы какъ при рисованіи съ гипса, такъ и съ натуры.

Я ничего не имѣю противъ перенесенія этихъ курсовъ выше, но для учениковъ это невыгодно. Что касается примѣненія фотографіи, то я ничего не имѣю противъ этого; она можетъ быть очень полезна. Что касается рисованія съ натуры, то я указываю на то, что натурщики представляютъ неудобства; они не изображаютъ движенія, а только положеніе, а это—громадная разница. Если гдѣ встрѣчаются ошибки у художниковъ, то въ изображеніи движенія. Упрекъ, который имъ дѣлаютъ, чаще всего состоитъ въ томъ, что фигура неподвижна и передаетъ положеніе, а не движеніе. Многія скульптурныя произведенія, сдѣланныя не съ натуры, улавливаютъ это движеніе и передаютъ его, и это есть несравненное преимущество гипсовыхъ фигуръ; они передаютъ то, что натурщикъ передать не можетъ ни въ какомъ случаѣ. Выборъ натурщика—дѣло чрезвычайно трудное. Натура, пока она стоитъ, измѣняется. Нужно, напримѣръ, изобразить сокращенные мускулы, но можетъ ли натурщикъ держать два часа сокращенные мускулы? Онъ будетъ мѣнять мускулы, отъ чего измѣняется форма, а ученикъ этого не замѣтитъ и напутаетъ. Натура устоитъ не болѣе $^1/_4$ часа въ одномъ и томъ же положеніи. Если это знать, то можно давать натурщику отдыхъ, но настаивать, чтобы онъ эти мускулы снова также сокращалъ,—у ученика не хватитъ знанія. Да натурщикъ и слушаться не станетъ. Тутъ масса неудобствъ, и поэтому я говорю, что первоначальное обученіе анатоміи формъ должно итти съ гипсовыхъ фигуръ, а затѣмъ долженъ быть совершенъ переходъ къ натурѣ.

С. К. Говоровъ.

То, что высказалъ проф. Зерновъ, давно желательно для нашихъ школъ рисованія. Это та самая раціональность, которая приведетъ нашу технику къ желаемому совершенству.

С. А. Коровинъ.

Прежде всего нужно обратить вниманіе на результаты, которые принесетъ то или другое преподаваніе, и для всякаго изъ здѣсь присутствующихъ ясно, что техника живописи и анатомическое изученіе искусства на Западѣ больше развиты, чѣмъ у насъ.

N. N.

Отчего бы не изучать анатомію при анатомическомъ театрѣ университета?

Д. Н. Зерновъ.

Художественныя школы не имѣютъ анатомическаго театра и никогда имѣть не будутъ. Я двадцать пять лѣтъ завѣдую анатомическомъ театромъ и пришелъ къ убѣжденію, что медицинскій факультетъ лишится анатомическаго театра. Въ Америкѣ это уже произошло.

N. N.

Почему?

Д. Н. Зерновъ.

Почему—это вопросъ, сюда не относящійся.

Затѣмъ Н. В. Досѣкинъ сдѣлалъ слѣдующее сообщеніе:

Въ музыкѣ давно уже существуетъ система, которая приводитъ музыкальные

тона въ извѣстный порядокъ и соотношеніе ихъ между собою и представляетъ изъ себя, такимъ образомъ, какъ бы музыкальную грамматику.

Благодаря этой грамматикѣ, музыкантъ, получая болѣе ясное и точное представленіе о звукахъ и тонахъ, не затрудняется, напримѣръ, запомнить часть какого-нибудь музыкальнаго произведенія. При созданіи музыкальнаго произведенія, композиторъ раньше уже видитъ всѣ отношенія звуковъ.

Въ музыкѣ тона, такъ сказать, фиксируются.

Не то мы видимъ въ живописи. Здѣсь тонъ представляется чѣмъ-то неопредѣленнымъ, и ни одинъ художникъ не возьметъ указаннаго тона вѣрно.

Такое положеніе дѣла вызываетъ необходимость создать систему подобную грамматикѣ звуковъ.

Какъ извѣстно, цвѣта заключаются въ солнечномъ спектрѣ, но цвѣтъ не есть еще тонъ. Тонъ заключаетъ въ себѣ 3 понятія: цвѣтистость, степень разбѣла и отношеніе. Дѣлая опыты съ цвѣтами въ этихъ трехъ направленіяхъ, мы получимъ цѣлую систему тоновъ. При писаніи съ натуры приходится встрѣчаться съ двоякаго рода условіями: 1) когда можно брать тонъ положительно точно, какъ, напримѣръ, при писаніи портрета въ комнатѣ, и 2) при работѣ на воздухѣ, гдѣ сила тона красокъ очень разнится отъ дѣйствительнаго тона и гдѣ уже приходится брать отношеніями.

Вышесказанная система подобія тоновъ и можетъ въ данномъ случаѣ указать, какъ взять вѣрный тонъ картины и, наконецъ, какъ понизить или повысить какую-нибудь цѣлую гамму.

Въ заключеніе Н. В. Досѣкинъ выразилъ желаніе, чтобы съѣздъ обратилъ вниманіе на его сообщеніе и разработалъ болѣе подробно этотъ вопросъ, хотя бы къ будущему съѣзду.

П. А. Нилусъ.

Меня поразилъ одинъ вопросъ, который касается музыкантовъ и художниковъ. Докладчикомъ было указано, что музыкантъ прекрасно представляетъ себѣ звуки: онъ слышитъ цѣлый оркестръ. Я въ этомъ позволю себѣ усомниться. Я знаю фактъ, когда композиторъ, создавъ вещь, стремился ее исполнить и, пока она не была воспроизведена, онъ сомнѣвался, произведетъ ли она тотъ эффектъ или другой. Я знаю фактъ изъ жизни нашего знаменитаго Глинки, который не довѣрялъ внутреннему представленію. Вы говорите, что живописецъ-художникъ не обладаетъ чувствомъ представленія. Я съ этимъ не согласенъ, потому что тогда невозможно созданіе такихъ вещей, главная особенность которыхъ основана на пятнахъ. Пейзажистъ имѣетъ въ виду пятно, которое будетъ производить извѣстный эффектъ, воображая какіе оно будетъ имѣть тона. Вы говорите, что художникъ не можетъ себѣ представить извѣстнаго цвѣта, а я думаю, что это не такъ. Даже литераторы чрезвычайно тонко описываютъ природу и человѣка: у нея были чудные черные волосы, прекрасные пурпуровые уста и каріе глаза. Точно такъ же намъ описываютъ природу Египта, Японіи и мы создаемъ себѣ полную картину, напримѣръ,—описаніе природы Японіи Гончарова.

Н. В. Досѣкинъ.

Когда я говорилъ о внутреннемъ знаніи, я предполагалъ знаніе чего-нибудь точнаго, опредѣленнаго, а не живописныхъ картинъ, о которыхъ говоритъ Гончаровъ. Упоминая о темно-синемъ тонѣ, я хотѣлъ сказать, что такое темно-синій тонъ. Если въ системѣ темно-синихъ тоновъ можетъ быть четыре тѣни, то о какихъ же изъ тоновъ я говорю? А когда я говорю: тонъ А, римское II и арабское 6, то у меня этотъ тонъ опредѣленъ и вы можете его найти на таблицѣ. Вопросъ о Гончаровѣ совершенно несоразмѣримъ. Я хочу отвлечь элементы окраски, мнѣ мѣшаетъ все жизненное, какъ оно мѣшало бы музыканту. Музыканту для развитія слуха необходимы интервалы, какъ они звучатъ и взаимное ихъ сочетаніе. На этомъ все и основано. Я стараюсь въ этой системѣ отвлечь полное впечатлѣніе отъ окраски. Страсть къ сонатѣ Бетховена несоразмѣрима съ интервалами.

П. А. Нилусъ.

Я разумѣлъ другое. Мнѣ казалось, что вы находите, что художникъ не можетъ себѣ представить извѣстнаго тона въ воображеніи.

Н. В. Досѣкинъ.

Приблизительно онъ можетъ.

П. А. Нилусъ.

Мы приходимъ въ магазинъ и просимъ краски, и когда намъ даютъ, мы прекрасно себѣ представляемъ.

Н. В. Досѣкинъ.

Если на яркой поверхности я дамъ мутный тонъ, то никогда не угадаютъ этотъ тонъ. Я хочу, чтобы наше непосредственное чувство получило твердое воспитаніе, что окраска можетъ быть измѣрена физическими приборами.

П. А. Нилусъ.

Пока мы не знаемъ вашей таблицы, мы не можемъ разсуждать.

Н. В. Досѣкинъ.

Я говорилъ о принципѣ. Мы говоримъ о разныхъ вещахъ.

Э. А. Берендсъ.

Въ принципѣ, какъ ни интересны таблицы г. Досѣкина, но есть различіе между тонами въ музыкѣ и краскахъ. Вы сравниваете безчисленное множество тоновъ по тремъ размѣрамъ,—это уже не будетъ основной тонъ въ музыкѣ. Въ этомъ отношеніи вы смѣшиваете. Это сравнивалось съ комбинаціей мелодіи тоновъ, но не тоновъ основныхъ. Звукъ для слуха опредѣленнѣе, а нашъ глазъ въ состояніи принять больше свѣтовыхъ эффектовъ. Такого рода тоновъ и красокъ, которые вы

хотите изобразить, было бы безчисленное множество, и исчислить ихъ и измѣрить никакая система не въ состояніи.

Н. В. Досѣкинъ.

И звуковыя волны, и волны свѣтовыя имѣютъ опредѣленную длину, опредѣленное число колебаній. Если мы возьмемъ самую низкую звуковую волну и самую высокую, то окажется, что между ними есть извѣстное число колебаній, а слѣдовательно ихъ вовсе не безчисленное множество, а опредѣленное число. Точно также и свѣтовые. Я не намѣренъ исчерпать всего безъ малѣйшей степени приблизительности, конечно, это будетъ только приблизительно. Но если эта приблизительность поможетъ развивать мнѣ чувство зрѣнія, съ меня этого будетъ довольно.

N. N.

Система во всякомъ случаѣ интересна и можно привѣтствовать ея появленіе,— привѣтствовать появленіе новой художественной грамоты. Я могу, будучи въ другомъ городѣ, получить грамоту съ указаніемъ колорита картины и представлю себѣ, какая это картина. Какъ по партитурѣ, я прочту колоритъ.

Н. В. Досѣкинъ.

Дѣло въ томъ, что эта моя система не для художниковъ, а для учениковъ, чтобы они развивали чувство зрѣнія и чтобы картины отличались лучшимъ колоритомъ, а не за тѣмъ, чтобы посылать изъ города въ городъ письма.

Затѣмъ С. А. Коровинъ высказалъ слѣдующее:

Позвольте мнѣ, мм. гг., занять ваше вниманіе на нѣсколько минутъ въ интересахъ народнаго художественнаго образованія. Каждому изъ насъ извѣстны формы и содержаніе такъ называемыхъ народныхъ гуляній, нелѣпыя фееріи, грубыя или искаженныя передѣлки нашихъ классическихъ писателей, какіе-то дикари, пожирающіе живыхъ голубей, и т. д. Всѣ эти аляповатыя представленія почему-то называются народными, хотя они нисколько не удовлетворяютъ народной потребности къ изящному и не имѣютъ съ этою потребностью ничего общаго. Они существуютъ лишь по неимѣнію лучшаго, притупляя и искажая эстетическое чувство.

Въ виду всего этого желательно было бы, чтобы наши городскія управленія, такъ сочувственно относящіяся къ народному просвѣщенію, взяли на себя устройство этихъ гуляній и обратились бы къ художникамъ или художественнымъ обществамъ разныхъ отраслей русскаго искусства, съ предложеніемъ составить программу народныхъ гуляній и принять участіе въ ихъ устройствѣ.

Въ составъ этой программы можетъ войти, между прочимъ, и выставка картинъ, которыя могутъ явить передъ зрителями событія отечественной исторіи, сцены библейскія и, можетъ-быть, и сцены обыденной жизни.

Не говоря уже о томъ, что́ это дастъ зрителямъ,— это откроетъ и передъ художниками обширное поле дѣятельности и они найдутъ цѣнителей самыхъ искреннихъ и зрителей самыхъ благодарныхъ.

N. N.

Въ нынѣшнемъ засѣданіи было постановлено обратить вниманіе на студіи; не можемъ ли мы постановить обратиться къ городской управѣ и указать на предложеніе, сдѣланное г. Коровинымъ? Это бы имѣло значеніе.

К. М. Быковскій.

Предлагаю Съѣзду выразить одобреніе.

В. М. Михеевъ.

Слѣдуетъ попросить г. Коровина формулировать въ краткихъ словахъ для занесенія въ протоколъ постановленія Съѣзда.

К. М. Быковскій.

Формулировка будетъ доставлена въ одно изъ слѣдующихъ засѣданій.

VI.

Засѣданіе 29 апрѣля (утро). Подъ предсѣдательствомъ проф. И. В. Цвѣтаева, при секретарѣ С. К. Говоровѣ.

Ѳ. Ѳ. Петрушевскій сообщилъ:

О современномъ состояніи вопроса о матеріальной долговѣчности картинъ.

Неоднократно мнѣ случалось освѣдомляться у самыхъ извѣстныхъ и опытныхъ нашихъ художниковъ, считаютъ ли они возможнымъ скопировать старую, измѣнившуюся картину такъ, чтобы копія представила оригиналъ въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ первоначально вышелъ изъ-подъ кисти своего творца: спрошенные, почти безъ исключенія, отвѣчали, что подобная реставрація подлинника въ копіи невозможна. Но, если недоступно художнику полное возстановленіе потерянной гармоніи и колорита старыхъ картинъ, то не въ меньшей мѣрѣ затруднительно и критикамъ составить точное сужденіе о высотѣ искусства авторовъ старыхъ картинъ, исключая рѣдкихъ случаевъ, когда, съ потемнѣніемъ картины, сохранились въ ней красочныя отношенія. Гораздо чаще—время, повреждая колоритъ и свѣтотѣнь картины, разрушаетъ общую въ ней гармонію, и если, несмотря на то, многія произведенія старыхъ мастеровъ удержали въ теченіе вѣковъ свое высокое значеніе, то причины тому кроются въ другихъ достоинствахъ картинъ, не относящихся къ предмету настоящей статьи. Однако извѣстно, что картины нѣкоторыхъ художниковъ, написанныя нѣсколько столѣтій назадъ, поражаютъ своею относительною свѣжестью донынѣ. Это — преимущественно фламандская и голландская живопись, частью—итальянская, еще рѣже—испанская и французская. Произведенія, написанныя въ одну и ту же эпоху, но разными художниками, доходятъ до потомства въ различной степени сохранности, изъ чего нужно заключить, что, независимо отъ общихъ пріемовъ техники, господствовавшихъ въ то или другое время, большая личная опытность и умѣніе пользоваться матеріальными средствами живописи позволяли однимъ художникамъ достигать лучшихъ результатовъ по отношенію къ матеріальной долговѣчности картинъ, чѣмъ другимъ. Въ Россіи живопись стала прививаться только въ прошломъ столѣтіи, но и въ нашей живописи можетъ быть отмѣчена сохранность колорита картинъ Левицкаго и въ особенности Боровиковскаго, въ противоположность, наприм., картинамъ Угрюмова или Шебуева. Картинная галлерея Третьякова представляетъ много примѣровъ тому, что въ ближайшее къ намъ время и двадцатилѣтній срокъ, а для нѣкоторыхъ картинъ и меньшій промежутокъ времени, были страшно губительны, что особенно видно на тѣхъ произведеніяхъ

живописи, въ которыхъ колоритъ занимаетъ первое мѣсто, наприм., въ пейзажахъ. Изъ иностранныхъ художниковъ произведенія Макарта у всѣхъ на глазахъ: онъ умеръ въ 1884 г., а его произведенія успѣли большею частью утратить гармонію своего колорита, который составлялъ одно изъ наиболѣе существенныхъ достоинствъ его картинъ. Вообще все нынѣшнее столѣтіе, какъ и все прошедшее, изобилуетъ примѣрами, доказывающими паденіе техническихъ средствъ живописи сравнительно съ предшествовавшими имъ вѣками.

Уже въ прошедшемъ столѣтіи Рейнольдсъ старался, хотя и мало успѣшно, ввести въ современную ему технику живописи различныя усовершенствованія. Многія изъ его картинъ совершенно испортились въ довольно короткое время; относительно же тѣхъ изъ нихъ, которыя оказались лучше сохранившимися, нѣтъ указаній, какъ именно онѣ были написаны. Въ тридцатыхъ годахъ текущаго столѣтія Мериме написалъ изслѣдованіе техники прежней живописи; Монтаберъ выработалъ нѣкоторые новые матеріалы (Copal en pâte—полужидкое копаловое тѣсто на льняномъ маслѣ, Элеми); Фернбахъ въ 1845 г. придумалъ очень сложную, не имѣвшую успѣха, технику стѣнной живописи, которою онъ хотѣлъ подражать древней восковой (энкаустической) живописи. Многіе старались разгадать технику прекрасно сохранившейся живописи Ванъ-Эйка и Рубенса, но эти старанія не достигли осязательно-полезныхъ результатовъ. Другіе, не считая возможнымъ возстановить въ совокупности забытые пріемы древнихъ мастеровъ живописи, старались уменьшить содержаніе масла въ краскахъ, справедливо считая его главнѣйшею причиною измѣненія картинъ. Упомянутое выше копаловое тѣсто Монтабера, предложенное имъ для замѣны чистаго масла, относится къ такимъ попыткамъ. Въ новѣйшихъ краскахъ Муссини часть жирнаго (льняного или маковаго) масла замѣнена эѳирнымъ, легко улетучивающимся съ поверхности картины. Керосиновыя краски Лудвига содержатъ керосинъ вмѣсто части масла. Иные техники предлагаютъ отказаться совсѣмъ отъ масляныхъ красокъ и употреблять клеевыя (tempera), болѣе или менѣе усложненныя неизвѣстными ингредіентами; такова, наприм., темпера Перейры. Предлагаютъ даже возвратиться къ яичной живописи, бывшей въ употребленіи до изобрѣтенія масляной живописи: къ этому разряду относятся краски Поанта (Peinture á l'oeuf dite Ooline, par Amand Point.) Явились химически переработанныя масляныя краски, которыми, вслѣдствіе этого, можно писать, разбавляя ихъ водою, а не масломъ (Syntonon—Бергмана), неизвѣстнаго приготовленія масляныя краски Вибера и его же акварельныя краски, дѣлающія написанную ими картину, послѣ достаточнаго нагрѣванія, несмываемою. Для правильной оцѣнки каждаго изъ этихъ новыхъ способовъ живописи нужны многолѣтнія пробы, и потому современный художникъ поставленъ въ большое затрудненіе всѣми этими новинками. Сказать же рѣшающее слово со стороны научной нѣтъ возможности, потому что изобрѣтатели новыхъ средствъ, руководимые меркантильными соображеніями, держатъ въ секретѣ составъ и способъ приготовленія своихъ красокъ.

Употребленіе масла въ живописи безспорно даетъ ея техникѣ достигнуть высокаго совершенства: масляныя краски легко накладываются и снимаются, удобно и скоро производятся ихъ смѣшенія и переходы изъ тона въ тонъ, измѣненія и

улучшенія въ написанномъ можно дѣлать вновь и вновь почти неограниченно, но написанная картина, въ большинствѣ случаевъ, скоро начинаетъ ухудшаться. Измѣненія въ однихъ случаяхъ останавливаются, въ другихъ доводятъ мало-по-малу картину до неузнаваемости. Въ масляныхъ краскахъ происходятъ сложные, до сихъ поръ недостаточно изученные химическіе процессы, какъ отъ вліянія кислорода воздуха на масло, такъ отъ дѣйствія масла на вещество краски, къ чему надо прибавить еще и дѣйствіе свѣта при доступѣ воздуха.

Указателемъ химическихъ измѣненій масляныхъ красокъ служатъ вѣсовыя ихъ измѣненія. Сначала вѣсъ краски возрастаетъ, что продолжается до ея засыханія съ поверхности, послѣ чего вѣсъ краски уменьшается, но очень медленно, такъ что только года черезъ два или три вѣсовыя измѣненія становятся неощутительными. Масло не испаряется, какъ вода, но измѣняется по составу, при чемъ слой масляной краски мало-по-малу отвердѣваетъ и въ то же время уменьшается въ объемѣ. Когда пленка потеряетъ упругость и растяжимость, что можетъ случиться черезъ 20—50 и болѣе лѣтъ, въ зависимости отъ способа фабрикаціи красокъ и отъ состава употребляемыхъ художникомъ разжижающихъ и другихъ вспомогательныхъ матеріаловъ, тогда пленка начинаетъ растрескиваться и даже, наконецъ, болѣе или менѣе легко отстаетъ отъ дерева или холста, на которыхъ картина была написана.

Одновременно съ этимъ большинство красокъ измѣняется оптически: почти всѣ измѣняются въ тонѣ,—однѣ потому, что темнѣютъ, другія же переходятъ въ другую категорію тоновъ, зеленѣя, краснѣя, бурѣя и т. п. Отдѣльно взятыя краски измѣняются медленнѣе и менѣе значительно, чѣмъ въ смѣшеніяхъ съ нѣкоторыми другими красками; иныя смѣшенія становятся негодными по тонамъ черезъ нѣсколько недѣль послѣ наложенія ихъ на холстъ. Картина, своевременно покрытая лакомъ, остается болѣе сохранною, чѣмъ не защищенная имъ отъ дѣйствія атмосферы; лакъ защищаетъ въ извѣстной степени краски даже отъ дѣйствія на нихъ свѣта, который *совмѣстно* съ доступомъ воздуха къ краскамъ можетъ измѣнять ихъ. Однако и покрытая лакомъ картина можетъ пострадать отъ частаго прямого солнечнаго свѣта и, вѣроятно, отъ близкаго и сильнаго электрическаго освѣщенія, если оно часто повторяется. Картины слѣдуетъ держать въ достаточно сильномъ, но разсѣянномъ свѣтѣ. Нѣкоторыя смѣшенія красокъ темнѣютъ при очень слабомъ свѣтѣ. Картины въ жилыхъ помѣщеніяхъ больше измѣняются, чѣмъ въ спеціально для нихъ назначаемыхъ; въ сырыхъ комнатахъ—больше, чѣмъ въ сухихъ.

Стойкость красокъ, т.-е. степень ихъ сопротивленія неблагопріятнымъ вліяніямъ, испытывается прежде всего въ отношеніи дѣйствія на нихъ свѣта и сѣроводороднаго газа, какъ обыкновенно содержащагося, хотя бы и въ малыхъ количествахъ, въ воздухѣ жилыхъ помѣщеній. Испытанія на кислоты и щелочи нужны для полноты сужденія о качествахъ красокъ, но не всегда имѣютъ рѣшающее значеніе: такъ, ультрамаринъ, легко измѣняющійся даже отъ слабыхъ кислотъ, тѣмъ не менѣе, причисляется къ стойкимъ краскамъ, такъ какъ онъ противостоитъ дѣйствію даже прямого солнечнаго свѣта въ присутствіи воздуха.

Въ химическомъ отношеніи очень немногія краски имѣютъ точно опредѣленный составъ; къ числу ихъ относятся, наприм., киноварь (соединеніе сѣры со ртутью),

кадмій (соедин. сѣры съ металломъ кадміемъ), хромовыя зеленыя (окислы хрома) и нѣкот. др. Но топъ краски зависитъ не только отъ ея химическаго состава, а и отъ способа ея приготовленія: отъ несоблюденія, повидимому, мелочныхъ техническихъ пріемовъ фабрикаціи химически чистая краска можетъ получить неудовлетворительный тонъ. Измѣненіе пріемовъ приготовленія краски можетъ дать при одномъ и томъ же, повидимому, химическомъ составѣ очень различные тона, чему примѣромъ служитъ кадмій. Вдобавокъ и химическая чистота фабрикуемыхъ красокъ тоже иногда сомнительна, достаточно сослаться опять-таки на кадмій. Что же касается натуральныхъ ископаемыхъ красокъ (различныя земли охры), то находимыя въ различныхъ мѣстностяхъ краски одинаковаго названія нѣсколько различаются между собою по составу; таковы, наприм., свѣтлая охра различнаго происхожденія, зеленая земля (богемская и веронская) и нѣкоторыя другія краски.

Краски органическія (карминъ, разные лаки, асфальтъ и др.) вообще обладаютъ меньшею стойкостью, чѣмъ неорганическія; только гарансы или крапплаки (и то не всѣхъ тоновъ) считаются прочными. Мнѣнія относительно индѣйской желчи различны, можетъ-быть, отчасти оттого, что она нерѣдко поддѣлывается. Вообще фальсификація красокъ, повидимому, процвѣтала еще недавно, да и теперь, можетъ-быть, не исчезла, хотя большинство фабрикантовъ теперь обозначаетъ въ своихъ прейсъ-курантахъ непрочныя краски особымъ значкомъ или помѣщаетъ ихъ въ особенную рубрику. Самая вредная фальсификація заключается въ употребленіи анилиновыхъ красокъ для подмѣсей. Несвѣдущіе или недобросовѣстные фабриканты, пользуясь превосходными тонами анилиновыхъ красокъ для улучшенія ими на короткое время глухихъ тоновъ нѣкоторыхъ масляныхъ красокъ, нанесли не мало вреда матеріальной прочности живописи.

Къ числу затрудненій, встрѣчаемыхъ при выборѣ красокъ художникомъ, заботящимся о долговѣчности своихъ произведеній, надо отнести еще существованіе въ продажѣ множества составныхъ красокъ, которыхъ составляющія части продаются тутъ же отдѣльно. Этимъ сложнымъ краскамъ фабриканты даютъ названія, ни мало не указывающія на ихъ составъ; таковы, напримѣръ: зеленая киноварь, зеленая милори, зеленая минеральная, коричневая Вандика, Рубенсовъ гарансъ, королевская желтая, патентованная желтая и множество другихъ. Кромѣ того, одно и то же названіе придается различнымъ краскамъ; наприм., у англичанъ Emerald-Green (изумрудная зелень), есть плотно кроющая свѣтлая мышьяково-мѣдная зелень, а у нѣмцевъ и французовъ (Smaragd-grün, Vert èmeraude) есть полупрозрачная темная зелень, по составу—гидратъ окиси хрома. Наконецъ, одна и та же краска извѣстна подъ разными названіями (кобальтъ, королевская синь, лейденская синь). Число названій красокъ у фабрикантовъ превосходитъ 300. Выше было сказано, что нѣкоторые изъ фабрикантовъ отмѣчаютъ теперь въ своихъ каталогахъ краски, по степени ихъ прочности, французскій фабрикантъ Лефрамъ обозначаетъ и главнѣйшій химическій составъ красокъ *), но никто изъ нихъ не показываетъ количества масла

*) Послѣ произнесенія этой рѣчи на съѣздѣ явились, года черезъ полтора, масляныя краски Досѣкина также съ обозначеніемъ ихъ химическаго состава.

въ краскѣ, что, однако, было бы желательно, потому что всякій излишекъ масла вреденъ. Мнѣ случалось удостовѣряться точнымъ опытомъ, что количество масла въ краскахъ одной фабрикаціи гораздо больше, чѣмъ въ такихъ же краскахъ другой; масло само по себѣ есть главный источникъ разрушенія картинъ, а его употребляютъ безъ всякой мѣры.

Такое безпорядочное состояніе фабрикаціи красокъ, къ чему надо прибавить много вспомогательныхъ жидкостей, вызываетъ протесты людей, заинтересованныхъ судьбою произведеній живописи. Такъ, въ Мюнхенѣ существуетъ общество для споспѣшествованія раціональной техникѣ живописи; въ Англіи была учреждена правительственная комиссія для изслѣдованія степени стойкости акварельной живописи, столь національной въ этой странѣ, во Франціи акварельныя и масляныя краски испытаны директоромъ Гобеленовъ. Кромѣ того, есть много другихъ частныхъ изслѣдованій красокъ и другихъ матеріаловъ для живописи. Общій выводъ тотъ, что художнику непремѣнно слѣдуетъ ограничиться выборомъ нѣкотораго умѣреннаго числа красокъ и вспомогательныхъ матеріаловъ; подразумѣвается художникъ, заботящійся о сохраненіи своей извѣстности въ потомствѣ *).

Нѣкоторыя краски оказываются болѣе прочными въ акварели, чѣмъ въ масляной живописи, другія—наоборотъ. Но и самымъ надежнымъ матеріаломъ можно пользоваться лишь послѣ знакомства съ нимъ не только по книгамъ, т.-е. по опыту другихъ, а также собственнымъ разумнымъ упражненіемъ. Смѣшенія красокъ вообще мало изслѣдованы, даже попарно; еще менѣе извѣстны тройныя смѣшенія красокъ по своимъ свойствамъ.

Въ живописи употребляются преимущественно льняное, маковое и орѣховое масла, у насъ иногда употребляется и подсолнечное, отличающееся своею безцвѣтностью, однако нѣтъ рѣшительныхъ поводовъ придерживаться только одного изъ нихъ. Впрочемъ, въ свѣтлыхъ краскахъ оказывается желтѣніе льняного масла. На маслахъ растираются краски, но на палитрѣ приходится иногда ихъ разжижать: для всякаго рода красокъ предложены жидкости, большею частью съ таинственными названіями, ничего не говорящими о составѣ жидкостей. Въ ближайшее къ намъ время довольно часто употребляется для разжиженія красокъ керосинъ, но и противъ него возникли сомнѣнія: керосинъ медленно испаряется и остатокъ его подъ образовавшейся пленкой засыхающей краски не можетъ считаться безвреднымъ. Для разжиженія, кромѣ самаго масла, употребленіе олиессы (Oliesse) и настоящей Роберсоновой жидкости (Roberson's Medium), всегда въ малыхъ количествахъ, предпочтительнѣе большинства другихъ жидкостей, однако и то и другое—неизвѣстнаго состава.

Употребленіе сушекъ (сиккативовъ), несмотря на ихъ вредъ для живописи, довольно развито между художниками. Чѣмъ сильнѣе дѣйствуетъ сушка, тѣмъ болѣе она содѣйствуетъ быстрому окисленію масла и тѣмъ болѣе укорачиваетъ жизнь картины; самый сильный и самый вредный это—сиккативъ Куртре (Courtray), содержащій въ себѣ свинцовые окислы, способствующіе и потемнѣнію красокъ.

*) Подробности см. „Краски и Живопись", Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго.

Гарлемская и фламандская сушка, по крайней мѣрѣ, не содержатъ свинца. Сушкой, хотя не очень быстро дѣйствующей, можетъ служить масло (маковое или иное), сгущенное долгимъ стояніемъ на солнцѣ; въ немъ главные химическіе процессы уже совершились. Если въ этюдахъ и при другой скорой работѣ трудно обойтись безъ сушекъ, то, по крайней мѣрѣ, не надо ихъ вводить въ живопись собственно картинъ.

Во время повторной работы картина жухнетъ, ея тона на время измѣняются. Для приведенія пожухлыхъ мѣстъ въ ихъ настоящій тонъ ихъ притираютъ различными, такъ называемыми, помадами (pomade à retoucher). Нѣкоторыя изъ нихъ, содержащія свинецъ, положительно вредны; другія, состоящія изъ копайскаго бальзама, воска, растворовъ смолъ въ эѳирныхъ маслахъ, могутъ служить съ пользою. Можно указать на жидкость Роберсона, на лакъ Зене (Vernis à tableaux, Soenhè frères, № 3, a retoucher).

Долговѣчность картинъ находится въ зависимости и отъ грунтовки холста, дерева или картона, на которыхъ пишутъ картины. Грунтъ бываетъ клеевой съ мѣломъ, трубочной глиной, примѣсью крахмала, клейстера или масляный съ бѣлилами и нѣкоторыми другими красками; приготовляютъ грунтъ иногда и на казеинѣ. Клеевой грунтъ сильно впитываетъ въ себя масло, которое такимъ образомъ войдетъ въ составъ этого грунта. Для предохраненія холста отъ вреднаго дѣйствія сырости, совѣтуютъ покрывать хорошо высушеный грунтованный холстъ копайскимъ бальзамомъ съ воскомъ съ задней стороны.

Устойчивость красокъ зависитъ, наконецъ, и отъ техники письма. Если картина не можетъ быть написана сразу или по сырому, то подмалевокъ надо сушить долго (лѣтомъ—нѣсколько недѣль, прямо на солнцѣ—скорѣе, зимою—нѣсколько мѣсяцевъ). Чѣмъ суше и тверже нижній слой краски, тѣмъ меньше онъ повреждается при второмъ письмѣ. Оканчивая картину уже надо выставлять на солнце, чтобы не измѣнить послѣдніе накладываемые тона. Начинающій художникъ вообще долженъ руководиться хоть бы книжными правилами, пока пріобрѣтенная, при постоянномъ размышленіи, опытность не придетъ ему на помощь: онъ тогда узнаетъ и то, чего въ книгахъ не пишутъ.

До сихъ поръ неизвѣстна ни одна жидкость, которою можно бы въ живописи замѣнить масло, съ сохраненіемъ всѣхъ достоинствъ масляной живописи. Различные, такъ называемые, бальзамы суть природные растворы смолъ въ эѳирныхъ маслахъ, химически вообще не дѣйствующіе на краски. Копайскій бальзамъ даетъ, по высыханіи на стеклѣ, чистую прозрачную стекловидную пластинку, которая однакоже хрупка; этотъ бальзамъ можетъ служить только примѣсью къ жирному маслу. Твердыя смолы, растворенныя въ спиртѣ, скипидарѣ, и разныхъ эѳирныхъ маслахъ, суть лаки, изъ которыхъ только на масляныхъ лакахъ можно бы приготовлять краски, во всякомъ случаѣ не могущія замѣнить обыкновенныя масляныя. Лаковыя краски лучше масляныхъ противостоятъ оптическимъ измѣненіямъ, но высохшій лакъ болѣе хрупокъ, чѣмъ засохшее масло, и потому легче растрескивается и отпадаетъ отъ холста или дерева. Примѣсь смолъ къ маслянымъ краскамъ можетъ быть полезна только въ случаѣ значительнаго преобладанія масла надъ смолою.

Въ мое намѣреніе не входитъ сравненіе масляной живописи съ акварельной или съ другими способами живописи. Краткій предложенный здѣсь очеркъ нынѣшняго состоянія техническихъ средствъ масляной живописи показываетъ, что содержаніе этого предмета можно бы разложить на цѣлый рядъ чтеній. Очень жаль, что у насъ не читаются ни въ одной школѣ живописи, не исключая и высшей, т.-е. Академіи, практическій и экспериментальный курсъ изслѣдованія всѣхъ матеріаловъ, употребляемыхъ въ живописи. Начинающимъ художникамъ остается самообученіе этому полезному дѣлу, послѣ чего они будутъ въ состояніи распоряжаться своимъ матеріаломъ съ большею увѣренностью, чѣмъ ихъ предшественники. Знаніемъ качествъ матеріаловъ для живописи художники могутъ авторитетно повліять на фабрикацію красокъ, которую слѣдовало бы значительно измѣнить и ограничить выборомъ только существенно необходимыхъ и наиболѣе постоянныхъ красокъ и жидкостей.

А. П. Новицкій.

Я не имѣю претензіи на пополненіе такого спеціальнаго реферата, но я хочу воспользоваться случаемъ, чтобы предложить вамъ одинъ вопросъ. Въ той же галлереѣ Третьякова былъ еще любопытной случай, который такъ и остался непонятнымъ. Тамъ была картина Лагоды-Шишкиной, у которой краски потекли внизъ, смѣшались и картина пропала. Отъ чего это произошло? П. М. Третьяковъ пробовалъ повѣсить эту картину кверху ногами, но изъ этого ничего не вышло.

Проф. Петрушевскій.

Для того, чтобы дать точный отвѣтъ, надо видѣть картину своими глазами. Такія явленія случались съ картинами Макарта, и ихъ приписывали тому, что много употребляли асфальту.

В. А. Иванцовъ.

Вы упустили важную причину порчи красокъ: двѣ или нѣсколько красокъ, которыя сами по себѣ представляются прочными, когда вступаютъ въ соединеніе, то смѣсь оказывается красивой, но непрочной. Это одна изъ важныхъ причинъ порчи красокъ, которую можно избѣжать, менѣе злоупотребляя смѣшеніемъ различныхъ тоновъ, какъ это дѣлается на палитрахъ.

Проф. Петрушевскій.

Я объ этомъ упомянулъ и мотивировалъ свой совѣтъ—брать меньше красокъ. Чѣмъ меньше будетъ красокъ, тѣмъ опыты скорѣе окончатся. Есть списки смѣшеній положительно вредныхъ. Кто незнакомъ съ этимъ, я бы совѣтовалъ познакомиться.

С. В. Беклемишевъ.

Будучи глубоко признательнымъ референту за его прекрасный рефератъ, я бы желалъ услышать его мнѣніе относительно вотъ чего. Думаю, что это не совсѣмъ неумѣстно, когда говорится о составахъ, способствующихъ большему сохраненію впечатлѣнія, производимаго картиной, путемъ сохраненія ея. Я говорю о мазкѣ.

Абсурдно поступаютъ художники, допуская въ цвѣтахъ мазокъ, съ тѣмъ, чтобы выразить въ немъ силу въ смыслѣ положенія краски довольно крупнымъ образомъ. Если художникъ хочетъ выразить свѣтъ, такъ онъ пишетъ его жирно и накладываетъ краски въ высокомъ количествѣ. Это ненормально, потому что, при накладываньи краски неровно, получаются бугорки, возвышенности и ямочки на подобіе земной поверхности. Эти бугорки дѣлаютъ отъ себя тѣнь, которая является анормальной, потому что она даетъ грязь и убиваетъ свѣтъ, будучи наложена неровно. Когда говорится о прочности картинъ, то допустимы ли такія вещи? Когда накладывается мазокъ, то онъ кончается буквально иголкой, слѣдовательно, можно ли говорить о прочности? Когда вы подходите къ картинѣ, то съ нея течетъ, и маленькое сотрясеніе можетъ вызвать поврежденіе; мазокъ слетитъ съ нея и тогда, мнѣ кажется, она получитъ поврежденіе.

Проф. Петрушевскій.

Я въ этомъ не компетентенъ, но могу вамъ отвѣтить кратко. Искусство сохраненія картинъ на будущее время зависитъ отъ опытности художника, и всякій своимъ опытомъ можетъ получить отвѣтъ на вопросъ, подобный вашему. Если выпуклая поверхность въ видѣ горы, то она обломается, стало быть этого не должно дѣлать; а съ точки зрѣнія моего доклада я могу сказать, что чѣмъ толще наложена краска, тѣмъ больше она будетъ сохнуть, а мазки многимъ художникамъ необходимы. Есть физическая причина, почему краски накладываютъ толсто: черное въ пятьдесятъ разъ темнѣе бѣлаго и если есть выпуклость, то свѣтъ падаетъ въ 100 разъ, вотъ почему художники любятъ мазки на свѣтлыхъ частяхъ.

С. В. Беклемишевъ.

Я очень благодаренъ за это разъясненіе. На chefs d'oeuvres'ахъ нашей живописи допускаются такія мѣста, гдѣ краска накладывается ровно. Все это относится къ техникѣ.

Проф. Петрушевскій.

Я не владѣю кистью, какъ художникъ, а только какъ любитель, и потому не могу отвѣтить на ваши вопросы.

N. N.

Говоря о прочности картинъ, референтъ ничего не упомянулъ о холстѣ. Подготовка холста и грунтовка тоже играютъ важную роль и оказываютъ вліяніе на краску. Грунтовка холста можетъ поглощать масло и иногда холстъ отъ времени темнѣетъ и чернѣетъ, а это имѣетъ вліяніе на колоритъ картины.

Проф. Петрушевскій.

Ваше замѣчаніе о холстѣ вѣрно. Холстъ есть тѣло, способное становиться влажнымъ и сухимъ съ задней стороны. Онъ расширяется и сжимается и можетъ способствовать трещинамъ. Затѣмъ о разновидностяхъ холста я не могу говорить; для этого надо сообщить цѣлый курсъ свѣдѣній и не въ одинъ, а въ 20—30 разъ. Я признаю справедливость вашего замѣчанія, но я долженъ дать возможность говорить и другимъ, а не призванъ занимать одинъ ваше вниманіе.

С. А. Коровинъ.

Нельзя ли съѣзду высказаться, по предложенію проф. Петрушевскаго, по поводу преподаванія въ школѣ химіи и физики?

Проф. Петрушевскій.

Согласно ли собраніе войти въ сношеніе съ мюнхенскимъ обществомъ, потому что безъ выраженія согласія мы не можемъ внести въ протоколъ?

(Громкіе аплодисменты).

И. В. Цвѣтаевъ.

Послѣ такого отношенія собранія мнѣ нечего ставить вопросъ на баллотировку, онъ будетъ внесенъ въ протоколъ засѣданія.

С. А. Коровинъ.

А относительно преподаванія элементарной физики и химіи въ элементарныхъ школахъ?

И. В. Цвѣтаевъ.

Нужно ходатайствовать или не нужно?

(Громкіе аплодисменты).

Докладъ В. Е. Гіацинтова «О значеніи тенденціозныхъ произведеній», послѣдовавшій затѣмъ, имѣлъ такое содержаніе:

Въ нашемъ обществѣ замѣчается признаніе смѣшенія искусства содержательнаго, идейнаго, съ искусствомъ тенденціознымъ; между тѣмъ, въ этихъ терминахъ слѣдуетъ разобраться. Художественное произведеніе есть не простое воспроизведеніе дѣйствительности, какъ утверждаютъ люди, проповѣдующіе натурализмъ въ искусствѣ, а продуктъ творчества, и за нимъ должно быть поэтому признано право вымысла. Среди произведеній, пользующихся этимъ правомъ, существуетъ рядъ такихъ, которыя мы и называемъ тенденціозными. Отличительная черта ихъ въ томъ, что художникъ создаетъ ихъ не ради воплощенія того или иного занимающаго его образа, что и составляетъ предметъ искусства идейнаго, а ради наведенія зрителя, слушателя или читателя воспроизведеніями того или другого образа на извѣстный общій выводъ по отношенію къ той дѣйствительности, которая послужила для него прототипомъ. Цѣль этихъ произведеній поэтому—не въ нихъ самихъ, а въ томъ выводѣ, который изъ нихъ еще надо сдѣлать. Произведенія эти могутъ быть и талантливы, но не будутъ художественны, ибо художественная цѣнность образа измѣряется не одной силой, но и степенью благотворности вызываемаго имъ чувства. Примѣромъ такого произведенія въ литературѣ можетъ служить «Крейцерова соната» гр. Толстого. Такія тенденціозныя произведенія едва ли могутъ считаться законными въ сферѣ искусства,—то, что составляетъ ихъ сущность, законно скорѣе, какъ содержаніе публицистической статьи. Берясь такимъ образомъ не за свое дѣло, тенденціозныя произведенія идутъ въ то же время въ разрѣзъ съ истинными задачами искусства, ибо не обнаруживаютъ той идеи, ради

которой стремятся внушить извѣстный взглядъ на дѣйствительность: живопись и средствъ къ тому не имѣетъ, въ поэзіи же эта идея излагается въ отвлеченныхъ разсужденіяхъ, которые составляютъ какъ бы прививку къ художественному произведенію. На ряду съ этимъ тенденціозныя произведенія въ искусствѣ не выполняютъ того, выполненіе чего составляетъ истинную задачу художественнаго произведенія. Искусству, и только ему одному, свойственно выражать ту или другую идею въ формѣ индивидуальнаго, органически построеннаго представленія; но отъ исполненія этой-то задачи и отказывается тенденціозное творчество, ибо, воплощая идею лишь второстепенной важности, ту, которая должна лишь навести на главную, и оставляя эту главную за предѣлами своего содержанія, оно намѣренно суживаетъ свою задачу, и не давая самостоятельной цѣнности образовъ, оно тѣмъ самымъ искажаетъ задачу искусства. Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ: 1) Тенденціозное произведеніе есть то, въ которомъ образъ служитъ средствомъ навести зрителя на общій выводъ по отношенію къ дѣйствительности; 2) тенденціозныя произведенія задаются цѣлью, полнѣе достигаемой иными путями, и 3) берясь не за свое дѣло, эти произведенія отказываются отъ выполненія того, что должно выполнять всякое истинно-художественное произведеніе.

В. И. Сизовъ.

Я съ большимъ удовольствіемъ выслушалъ вашъ рефератъ, съ которымъ я согласенъ, и настоящія мои слова будутъ заключать въ себѣ стремленіе къ пожеланію. Вы говорите, что тенденціозное искусство есть то, которое имѣетъ своей задачей посредствомъ образовъ говорить о чемъ-то другомъ, о другихъ идеяхъ, которыя не заключаются въ этихъ образахъ. Я бы желалъ это расширить. Мое возраженіе заключается въ слѣдующемъ. Припоминая созданія Микель Анджело, я бы долженъ былъ считать его тенденціознымъ художникомъ, ибо его произведеніе «Брутъ», созданное во время деспотизма въ Италіи, его «Страшный Судъ», гдѣ онъ изобразилъ Юпитера, чтобы показать презрѣніе обществу,—во всѣхъ этихъ произведеніяхъ вы чувствуете тенденцію, но это не та тенденція, о которой вы говорите. Для художника важно сердечное отношеніе къ его сюжету, онъ проникается образомъ, который наполняетъ его душу, когда художникъ вдохновленъ замысломъ, когда онъ работаетъ, даже если бы у него явилась тенденція, то-есть посредствомъ извѣстнаго образа онъ намекалъ бы на нѣчто другое, какъ, напримѣръ, фигура на гробницѣ у Микель Анджело. Она спитъ и не должна просыпаться, ибо она недовольна обществомъ. Тенденція только тогда является для меня тенденціей, когда она взята напрокатъ, когда художникъ забываетъ свою прямую цѣль и посредствомъ формъ и идей ищетъ чему-то учить. Мое дополненіе сводится къ тому, что я прошу выдѣлить сознательное сердечное отношеніе художника къ своему образу, пусть это будетъ возбуждать нѣкотораго рода аллегорическое представленіе, пусть посредствомъ этого образа онъ хочетъ сказать что-нибудь обществу. Недостаточно продуманное, прочувствованное, холодное отношеніе, взятое напрокатъ, называется тенденціей. Я хочу заключить въ болѣе узкія рамки то опредѣленіе, которое вы высказали. У Микель Анджело все выходило изъ души,

даже то, за что Рафаэль не брался. Художникъ, который не имѣетъ въ себѣ извѣстнаго образа, не долженъ брать его напрокатъ.

В. Е. Гіацинтовъ.

Опредѣляя тенденціозныя произведенія, я имѣлъ въ виду совсѣмъ не художника, а зрителя, слушателя или читателя, слѣдовательно, очень можетъ быть, что художникъ, создавая извѣстный образъ, имѣетъ цѣль, лежащую внѣ этого образа, но при этомъ весьма возможно, что, создавая свой образъ, онъ увлечется имъ и создастъ то, что заслоняетъ собой отъ зрителя его тенденцію. Выйдетъ что же? По намѣренію своему художникъ былъ тенденціозенъ, а по исполненію не тенденціозенъ.

В. И. Сизовъ.

Я только этого выясненія и хотѣлъ.

И. Н. Романовъ.

Приводили въ примѣръ «Крейцерову сонату». Нельзя подозрѣвать, что она написана съ холоднымъ разсудочнымъ отношеніемъ къ дѣлу. Мы всѣ согласны, что это произведеніе тенденціозное. Степень увлеченія художника нисколько не опредѣляетъ этого вопроса: тенденціозное произведеніе все-таки остается тенденціознымъ, если оно захватываетъ временные сюжеты, а не вѣчные, которые всегда свойственны искусству.

В. И. Сизовъ.

Для характеристики таланта необходимо увлеченіе.

И. Н. Романовъ.

Можно ли признать тенденціозныя произведенія желательными? Почему же «Крейцерова соната» не желательна, а Микель Анджело желателенъ?

В. И. Сизовъ.

Тенденція Микель Анджело отличается тѣмъ, что она выстраданная и прочувствованная.

И. Н. Романовъ.

У Толстого она тоже прочувствованная.

В. И. Сизовъ.

Это талантливое произведеніе.

И. Н. Романовъ.

Всякій художникъ къ своему произведенію относится искренно. Это не измѣняетъ дѣла.

В. И. Сизовъ.

Я старался развить, а не измѣнить.

В. Е. Гіацинтовъ.

Я хотѣлъ сказать нѣсколько словъ по поводу искренности художественныхъ произведеній. Искренностью у художника нельзя измѣрять достоинство художественныхъ произведеній. Можно хвалить художника, но иногда излишняя искренность, то-есть недостатокъ объективнаго отношенія къ дѣлу, можетъ повредить художественному произведенію; но это не доказываетъ, что самообладаніе въ художественномъ произведеніи есть дѣло недостойное. Если бы докторъ, подъ вліяніемъ любви къ паціенту, началъ падать въ обморокъ, то онъ проявилъ бы человѣческое чувство, но дѣла бы не сдѣлалъ; точно такъ же и всякій художникъ, подъ вліяніемъ страстнаго отношенія къ предмету, можетъ не создать такого образа, который имѣлъ бы свою абсолютную цѣну. Вотъ почему для художника нужно извѣстное охлаждающее впечатлѣніе.

С. К. Говоровъ.

Мнѣ кажется, что споръ можетъ быть приведенъ къ разрѣшенію. Отличаются искренностью и «Крейцерова соната», и всѣ произведенія Микель Анджело. Послѣднія выполнены такъ, что зритель не получаетъ впечатлѣнія навязыванія извѣстнаго рода идей, а «Крейцерова соната» именно такъ и написана, почему она справедливо и отнесена референтомъ къ области произведеній тенденціозныхъ.

В. М. Михеевъ.

Я скажу нѣсколько словъ, которыя послужатъ къ выясненію этого вопроса въ иномъ отношеніи. Мнѣ кажется, что искренность художника должна быть непремѣннымъ условіемъ творчества, но она не должна переходить въ нервную чувствительность. Докторъ, падающій въ обморокъ, есть человѣкъ, страдающій отъ излишней чувствительности. Врачъ можетъ искренно сочувствовать больному и въ то же время трезво и объективно его лѣчить. По поводу сравненія «Крейцеровой сонаты» и произведеній Микель Анджело я хотѣлъ бы выслушать разъясненіе. Не касались ли произведенія Микель Анджело въ свое время особенно флорентинцевъ, не касались ли они тоже тенденціи, не видѣли ли въ нихъ въ ту пору флорентинцы временныхъ, но крайне дорогихъ идей и вопросовъ, какіе наше общество чувствуетъ, читая «Крейцерову сонату?» Тутъ играетъ роль могучесть таланта обоихъ художниковъ, о которыхъ мы говоримъ. Пройдетъ много времени, жгучесть вопросовъ исчезнетъ, и будущіе критики будутъ легко отличать временно тенденціозное отъ художественно вѣчнаго, но «Крейцерова соната», какъ психологическій этюдъ, сохранитъ громадный интересъ, и будетъ время, когда читающій «Крейцерову сонату» человѣкъ, такъ же какъ мы созерцая Микель Анджело, не подумаетъ о временныхъ вопросахъ. Максъ Кохъ указывалъ и у Шекспера тенденцію по отношенію къ его времени въ томъ, въ чемъ мы не видимъ уже тенденціи. Тенденціозно произведеніе или нѣтъ, но оно должно быть написано талантливо и искренно, и тогда въ немъ и временное отразитъ вѣчное.

В. Е. Гіацинтовъ.

Вы сравниваете «Крейцерову сонату» съ произведеніями Микель Анджело и говорите, что можетъ быть, когда улягутся страсти, то и на «Крейцерову сонату»

будутъ такъ же смотрѣть, какъ и на произведенія Микель Анджело. Вопросъ, что́ будетъ черезъ нѣкоторый промежутокъ времени,—трудно рѣшить. Вопросъ заключается въ томъ, представляетъ ли «Крейцерова соната» цѣнный образъ самъ по себѣ, или все ея значеніе заключается въ томъ выводѣ, который можно сдѣлать на основаніи этого образа. Если образъ цѣненъ самъ по себѣ, то это художественное произведеніе, а если не цѣненъ, и цѣненъ только выводъ, то произведеніе не художественное. Противъ чего вы возражаете?

Михеевъ.

То, что вы выражаете словами: «цѣнность сама по себѣ»—объясняется талантливостью произведенія?

Гіацинтовъ.

Художественностью.

В. М. Михеевъ.

А если вы возьмете бездарное произведеніе?

В. Е. Гіацинтовъ.

Тогда оно будетъ совсѣмъ скверно.

В. М. Михеевъ.

Талантливость и есть причина...

В. Е. Гіацинтовъ.

Причина чего?

В. М. Михеевъ.

Талантливость есть свойство художника, а сила впечатлѣнія есть свойство его созданія. Въ данномъ случаѣ для меня яснѣе дня, что произведеніе должно быть прежде всего талантливо.

В. Е. Гіацинтовъ.

Только? А не художественно?

В. М. Михеевъ.

Я не утверждаю.

В. Е. Гіацинтовъ.

Дѣлаете ли вы какое-нибудь различіе между произведеніемъ только талантливымъ и художественнымъ?

В. М. Михеевъ.

Дѣлаю.

В. Е. Гіацинтовъ.

Какое же выше?

В. М. Михеевъ.

Художественное. Но понятіе о художественности различно. И талантливость наиболѣе общій признакъ художественности.

В. Е. Гіацинтовъ.

Тогда споръ прекращается: я только объ этомъ и говорю. Образъ можетъ быть талантливъ, тогда произведеніе имѣетъ извѣстное значеніе, какъ произведеніе талантливости, но такъ какъ проявленіе талантливости не есть конечная цѣль искусства, такъ какъ конечная цѣль заключается въ томъ, чтобы создавать произведенія не только талантливыя, но и художественныя, то произведеніе, которое можно назвать тенденціознымъ, не получитъ своей цѣны только потому, что оно талантливо.

В. А. Иванцовъ.

Настоящій споръ—о тенденціи въ искусствѣ, и желательна ли тенденція въ художественныхъ произведеніяхъ—запутался, благодаря побочнымъ замѣчаніямъ. Дѣло обстоитъ гораздо проще, чѣмъ можетъ казаться послѣ всего того, что было сейчасъ передъ нами высказано. Мнѣ кажется, что причина того, является ли картина или другое художественное произведеніе, стихотвореніе или романъ, тенденціознымъ,—причина этого лежитъ не въ той идеѣ, которая проводится, но въ тѣхъ образахъ, которые рисуются, даже не въ отношеніи художника къ идеямъ, — это вещь неуловимая, — и не въ талантѣ художника, потому что художникъ безъ таланта можетъ писать не тенденціозныя произведенія, а наоборотъ, и будетъ ли это произведеніе тенденціозное или нѣтъ, заключается въ томъ, какъ художникъ относится къ этому произведенію. Если для него конечная цѣль при созданіи своего художественнаго произведенія была — воплощеніе идеи, воплощеніе того неяснаго, туманнаго образа, который носился въ конкретной формѣ, тогда это произведеніе не будетъ тенденціозно, а относился ли страстно или холодно—это все равно. Когда Микель Анджело создавалъ своего «Брута», «Давида» или фигуру на гробницѣ Медичи, онъ относился къ этому страстно, но онъ эти идеи воплотилъ въ конкретныхъ образахъ. Художникъ не довольствуется отвлеченнымъ представленіемъ, ему нужно, чтобы образъ передъ нимъ былъ воплощенъ въ наглядной формѣ, чтобы онъ его видѣлъ, а не понималъ. Мнѣ кажется, что когда Микель Анджело создавалъ эти произведенія, его цѣль и была только въ этомъ: сдѣлать эти образы идей конкретными.

Другое дѣло въ тенденціозныхъ произведеніяхъ, гдѣ конечную цѣль художника составляетъ не воплощеніе для себя отвлеченной идеи конкретной, а желаніе путемъ образовъ учить. Почему онъ выбираетъ образъ, а не форму? У него есть потребность создавать въ образахъ. Его способность воплощать идеи въ чувствахъ является не цѣлью, а лишь средствомъ для пропаганды. Вотъ различіе между художественнымъ произведеніемъ и тенденціознымъ. Почему же, если оно такъ, тенденціозныя произведенія въ области искусства являются нежелательными? Развѣ пропаганда хорошая — вещь нежелательная? Вотъ почему: всякое художественное произведеніе есть извѣстное замкнутое цѣлое, представляющее то, что мы называемъ организмомъ, въ которомъ внутренняя жизнь находится въ немъ самомъ, а не внѣ его, а въ тенденціозномъ произведеніи она перестаетъ быть организмомъ, живущимъ собственною жизнью.

В. Е. Гіацинтовъ.

Вы въ возраженіи задали вопросъ, почему же художникъ не можетъ имѣть цѣлью произвести извѣстное впечатлѣніе образомъ? Это какъ разъ то, что я говорилъ.

В. А. Иванцовъ.

Я хотѣлъ уяснить основную мысль, вопросъ осложнился побочными замѣчаніями.

В. М. Михеевъ.

Тутъ говорятъ, что художественное произведеніе—то, которое представляетъ собой цѣлый организмъ, въ которомъ нѣтъ ничего лишняго. Можно ли найти точные критеріи ограниченія цѣлаго или нѣтъ? У насъ есть «Горе отъ ума», которымъ занимались два талантливыхъ человѣка: Бѣлинскій и Гончаровъ. Бѣлинскій призналъ его тенденціознымъ въ вашемъ смыслѣ, говоря, что въ образѣ Чацкаго Грибоѣдовъ высказываетъ ходячую идею, а Гончаровъ призналъ въ Чацкомъ яркое типичное лицо.

В. А. Иванцовъ.

Когда Грибоѣдовъ писалъ Чацкаго, хотѣлъ онъ учить публику или воплотилъ образъ, который онъ уловилъ?

В. М. Михеевъ.

Я считаю неудобнымъ отвѣчать. Придется коснуться особыхъ обстоятельствъ.

В. А. Цвѣтаевъ.

Какъ ни интересны тѣ вопросы, которые возбудились, но мы выходимъ въ безбрежное море литературныхъ вопросовъ, за однимъ пойдетъ другой, за другимъ третій и т. д., и мы не кончимъ нашего засѣданія до вечера.

П. А. Нилусъ доложилъ:

О ненормальности устройства современныхъ выставокъ и проектъ новой организаціи.

Милостивые Государи!

Если для актера удобная сцена представляетъ вопросъ большой важности, а для музыканта такой же важности залъ съ правильнымъ резонансомъ, то для художника залъ для выставки его картинъ представляетъ все.

Между тѣмъ художники болѣе другихъ артистовъ обижены общественнымъ равнодушіемъ. У насъ есть хорошіе театры, концертные залы не только въ столицахъ, но и въ провинціи, но хорошихъ помѣщеній для выставокъ почти нѣтъ.

Это, конечно, вопросъ первой важности, но во всякое время его легко уладить,—были бы средства; при устройствѣ выставокъ мы встрѣчаемся съ другимъ, повидимому неотвратимымъ и неизбѣжнымъ препятствіемъ: наши картины, собранныя вмѣстѣ, за малымъ исключеніемъ, не производятъ опредѣленнаго, яркаго впечатлѣнія, тогда какъ каждая въ отдѣльности имѣетъ почти всегда свой интересъ.

Въ чемъ же заключается такой недочетъ? По этому поводу я буду имѣть честь, мм. гг., представить вамъ нѣсколько соображеній.

Каждому изъ насъ приходилось замѣчать, какъ измѣняется картина на выставкѣ въ новой для нея средѣ. Подъ вліяніемъ размѣровъ зала картина какъ бы уменьшается, подъ вліяніемъ болѣе или менѣе окрашеннаго пятна сосѣднихъ картинъ пріобрѣтаетъ другой тонъ.

Если представить себѣ картину, написанную на воздухѣ, подъ голубыми рефлексами, а рядомъ такого же достоинства, но въ тонѣ желтоватомъ, золотистомъ, то для всякаго художника ясно, что обѣ картины проиграютъ: одна будетъ казаться бѣлесоватою—безжизненной, другая—неестественно желтой. Картина, писанная свѣтло, рядомъ съ картиной, выдержанной въ темныхъ тонахъ, покажется 1-ая матеріальной, 2-ая—грубой, тяжелой и т. д. и т. д.

Но чаще этихъ неблагопріятныхъ условій распорядители по устройству выставокъ причиняютъ много горя тѣмъ изъ экспонентовъ, которыхъ вещи такъ повѣшены, что ихъ нельзя достаточно удобно разсмотрѣть: либо повѣсятъ картину очень высоко, либо подъ такимъ угломъ къ свѣту, что картина представляетъ собою мутное пятно, благодаря отсвѣчиванію шероховатостей мазковъ. Конечно, это говорится не въ упрекъ устроителямъ выставокъ; тѣ изъ насъ, которымъ приходилось когда-либо устраивать выставки, знаютъ, какой это неблагодарный и тяжелый трудъ, и угадать мѣсто всѣмъ картинамъ рѣшительно нѣтъ возможности. Причиной, во-первыхъ, являются наши помѣщенія для выставокъ — ихъ у насъ нѣтъ (имѣющіяся же, въ силу разныхъ обстоятельствъ, всѣхъ желающихъ устраивать выставки пріютить не могутъ).

Но, оставимъ въ сторонѣ вопросъ о невыгодномъ помѣщеніи нашихъ картинъ, меня лично всегда волнуетъ другой вопросъ—вопросъ принципіальный: мыслимо ли 100, 200 картинъ размѣстить такъ, чтобы онѣ не мѣшали другъ другу, не утомляли зрителя и производили бы приблизительно то впечатлѣніе, какъ въ мастерской художника?

Я думаю, что наша система устройства выставокъ—глубокое недоразумѣніе и что такъ дальше этого дѣла вести нельзя. Постараюсь это положеніе выяснить примѣрами.

Всѣмъ изъ присутствующихъ приходилось читать сборники коротенькихъ разсказовъ Мопассана, Мендеса или изъ русскихъ авторовъ Чехова и др. Почти всегда эти маленькіе разсказы удивительно талантливо написаны, каждый изъ нихъ—необыкновенно живая и полная картина; и въ силу ихъ небольшого объема приходится прочитывать нѣсколько разсказовъ подъ рядъ и вы ясно чувствуете, какъ эти живыя страницы теряютъ свой блескъ, свою силу и не оттого, чтобы эти вещицы производили только мимолетное впечатлѣніе, а просто потому, что всякое художественное произведеніе—вещь настолько деликатная, что нужно относиться къ нему внимательнѣе и дорожа впечатлѣніемъ.

Возьмемъ листъ обыкновеннаго картона и наклеимъ въ рядъ 10 фотографическихъ снимковъ съ первоклассныхъ картинъ разныхъ мастеровъ, затѣмъ другіе 10 снимковъ съ тѣхъ же картинъ расклеимъ на отдѣльные картоны и станемъ раз-

сматривать сначала фотографіи, наклеенныя рядомъ, а потомъ на отдѣльныхъ картонахъ. Разница самымъ рѣзкимъ образомъ бросится въ глаза. Снимки, сопоставленныя рядомъ, *заговорятъ сразу* о самыхъ неожиданныхъ вещахъ, и выйдетъ то же, если бы намъ стали одновременно читать нѣсколько новостей, — явная несообразность. Отдѣльные снимки—каждый притянетъ вниманіе всей своей силой впечатлѣнія, такъ какъ ничто другое не развлекаетъ глаза,—все равно если читать ясно и правильно одинъ разсказъ.

Мы говоримъ здѣсь о 10-ти картинахъ; что же будетъ, если намъ предложатъ не 10, а 20, 100, 200 снимковъ съ картинъ самаго разнообразнаго содержанія, съ предупрежденіемъ разсмотрѣть возможно внимательно?

Въ мозгу, очевидно, должно произойти то же, что на свѣто-чувствительной бумагѣ, на которую мы вздумали бы напечатать съ ряда негативовъ, накладывая одинъ отпечатокъ на другой, т.-е. полная неясность изображенія.

До какой степени вредно близкое сосѣдство одной картины отъ другой, поставленныхъ рядомъ, безъ предварительнаго соображенія, какъ одна картина подѣйствуетъ на другую, можно указать на слѣдующій поразительный примѣръ, которому, мм. гг., вы были свидѣтелями.

На французской выставкѣ въ Москвѣ въ 1892 г. находилась картина Даньянъ Бувре—«Свадьба». Всѣ мы знаемъ, что эта картина—одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ образцовъ современной живописи, между тѣмъ публика проходила мимо, совершенно равнодушно, или останавливалась, чтобы прочитать по каталогу, что такое на картинѣ нарисовано.

Какъ ни возмутительно на первый взглядъ такое отношеніе къ истинному произведенію искусства, однако публику очень обвинять въ данномъ случаѣ нельзя, если мы вспомнимъ тѣ условія, въ какихъ находилась картина. Надъ «Свадьбой» возвышалось чуть ли не 2 ряда картинъ, а непосредственно надъ ней висѣлъ этюдъ 2-хъ быковъ, безъ движенія, написанныхъ въ черномъ тонѣ, почему Даньянъ казался блѣднымъ и не сразу останавливалъ обозрѣвателя, особенно если вспомнить какъ публика относится къ картиннымъ выставкамъ: смотрится только то, что бросается въ глаза.

Я нарочно предъ этой картиной простаивалъ подолгу съ тѣмъ, чтобы полюбоваться публикой,—фактъ назидательный.

Между тѣмъ, если бы ту же публику пригласить присмотрѣться внимательно къ «Свадьбѣ», т.-е. обставить картину такъ, чтобы вокругъ не пестрѣли рамки и рамы, поставить мягкій нейтральный фонъ, картина не только не потерялась бы среди массы другихъ произведеній, а, наоборотъ, навсегда осталась бы прекраснымъ воспоминаніемъ.

Вѣдь если такая картина, какъ Даньянъ, про которую безъ преувеличенія можно сказать словами поэта: «ее развѣ слѣпой не замѣтитъ!»—если она не могла притянуть зрителя, будучи поставленной въ обычныя выставочныя условія, что же можно тогда сказать о массѣ другихъ вещей на той же выставкѣ, слабѣе Даньяна, но все же представляющихъ отличную живопись и несомнѣнный интересъ въ другихъ отношеніяхъ?

Картинамъ очень мѣшаетъ невыгодное сосѣдство другихъ холстовъ, но все же картина, помѣщенная въ первомъ ряду хоть и при дурныхъ условіяхъ, смотрится. Но вотъ картину вашу по недостатку мѣста подвѣшиваютъ во 2-ой или 3-ій ярусъ: разумѣется, такая вещь среднимъ обозрѣвателемъ замѣчена не будетъ,—только та картина смотрится, которая помѣщена въ уровень глаза. Подымать высоко голову и внимательно разсматривать картину, находящуюся на высотѣ 3-хъ, 4-хъ аршинъ, рѣшится только большой любитель, потому что въ этомъ случаѣ приходится напрягать зрѣніе, ставить голову въ неестественное положеніе въ продолженіе часа, а не то и $1^1/_2$ часовъ, такъ какъ $^2/_3$ картинъ большинства нашихъ выставокъ помѣщаются во 2-мъ и 3-мъ ярусахъ; однимъ словомъ, такое разсматриваніе физически невозможно безъ боли въ шеѣ и плечахъ: вотъ почему съ увѣренностью можно сказать, что такія обездоленныя картины смотрятся только пріятелями да знакомыми художниковъ.

Можно заключить, что наши выставки устраиваются: 1) противоестественно и 2) такимъ образомъ, что $^2/_3$ труда затрачиваются художниками не для общества, а для собственнаго развлеченія.

Пора подумать художникамъ о судьбѣ ихъ дѣтищъ, такъ безжалостно брошенныхъ на произволъ случайности; въ данномъ положеніи ничто не можетъ защитить картины художника—ни его имя, ни выдающееся значеніе картины, если случаю угодно будетъ обставить такъ картину, какъ была устроена «Свадьба» Даньяна.

При устройствѣ выставокъ мы должны имѣть въ виду, что выставка, во-1-хъ, есть учрежденіе, имѣющее своей задачей болѣе высокую цѣль, чѣмъ продажа картинъ; прямое назначеніе выставки—давать зрителю художественные образы, а художнику дать возможность высказаться.

Между тѣмъ при нашемъ распорядкѣ выставокъ мы видимъ, что главная задача выставокъ не только не на самомъ видномъ мѣстѣ, а даже вовсе упускается изъ виду. Если при этомъ вспомнить, что даже хорошія вещи подвергаются печальной участи—быть не замѣченными, то это заставляетъ насъ серьезно взглянуть на весьма важную сторону жизни художника—на сезонъ выставокъ.

Стоитъ вспомнить, сколько волненій возбуждаетъ выставка у художниковъ!

Начинается дѣло съ того, что почти каждый экспонентъ недоволенъ своимъ мѣстомъ.

Художникъ привыкъ видѣть свою картину только въ мастерской, на выставкѣ она сразу измѣнилась въ двухъ отношеніяхъ: 1) по величинѣ будто уменьшилась, 2) и по цвѣту—отъ контраста игры дополнительныхъ цвѣтовъ, и поэтому она ему кажется совсѣмъ иной; вниманія на ней сосредоточивается меньше, такъ какъ его развлекаютъ сосѣднія картины, и т. д., и т. д.

Какъ выйти художнику изъ такого положенія—это вопросъ, который долго еще будетъ оставаться открытымъ, если на него не будетъ обращено должнаго вниманія и къ разрѣшенію его не приступятъ всѣ художники; со своей же стороны я попытаюсь въ этомъ докладѣ, хотя слегка, намѣтить то, что мнѣ кажется существеннымъ въ этомъ вопросѣ.

На основаніи всего раньше сказаннаго можно вывести заключеніе, что идеальная выставка будетъ представлять помѣщеніе съ возможно небольшимъ числомъ картинъ; однѣ картины помѣщать должно въ отдѣльныя комнаты, другія на извѣстномъ разстояніи одну отъ другой. Исходя отъ идеала, будемъ стремиться выяснить всѣ возможныя средства къ наилучшей организаціи выставокъ въ предѣлахъ практической возможности.

Весьма солиднымъ указаніемъ, какой видъ должна имѣть нормально устроенная выставка, служатъ выставки отдѣльныхъ художниковъ.

Почти всегда художникъ, открывающій собственную выставку, устраиваетъ картины свои хорошо, картинъ немного, всѣ на своихъ мѣстахъ, прекрасно освѣщены, каждая вещь такъ поставлена, что ее можно внимательно разсмотрѣть, и обозрѣватель не утомленъ—а это первое и самое важное слѣдствіе хорошо устроенной выставки.

Также пріятное впечатлѣніе производятъ картины гдѣ-нибудь въ домѣ, въ витринѣ магазина. Картину, часто посредственную, мы разсматриваемъ внимательно и съ удовольствіемъ, потому что трудно, въ самомъ дѣлѣ, представить себѣ картину хотя бы средняго уровня, которая не имѣла бы своего небольшого интереса. Между тѣмъ такая картина весьма часто на выставкѣ не замѣчается.

Согласитесь, что досадно и обидно за художника видѣть, какъ трудъ его погибаетъ, не пришося никому той крупицы пользы, которая оправдываетъ появленіе его на свѣтъ. Такимъ образомъ, если все раньше сказанное имѣетъ достаточное основаніе, то наиболѣе раціональный способъ организаціи выставки состоитъ въ томъ, чтобы была полная пропорціональность между содержаніемъ, величиной, числомъ картинъ и помѣщеніемъ; такая выставка должна произвести ясное, опредѣленное впечатлѣніе, и картины навсегда останутся въ памяти.

Разумѣется, каждому художнику желательно видѣть свою картину во всеоружіи впечатлѣнія. Но вотъ вопросъ, какъ отнесется публика къ такой выставкѣ, гдѣ показываютъ немного картинъ, а за входъ берутъ ту же плату, что и раньше? Безспорно, сама публика, на которую, къ слову сказать, взваливаютъ столько поклеповъ, пойметъ, что здѣсь дѣло общихъ интересовъ: художнику важно чтобы съ нимъ ближе познакомились и поняли его, съ другой стороны публика больше назидательнаго унесетъ съ выставки, полюбитъ то, чѣмъ живетъ художникъ, увидитъ красоту и тамъ, гдѣ было раньше для нея просто пятно, безъ цвѣта, формы и настроенія, мимо чего эта самая публика проходила столько лѣтъ равнодушно.

Разумѣется, однимъ художникамъ трудно бороться съ привычками, которыя крѣпко установились въ нашемъ обществѣ, и если идея о переустройствѣ нашего строя выставокъ заслуживаетъ вниманія, то для болѣе успѣшнаго проведенія ея въ жизнь необходимо систематическое содѣйствіе печати и людей, близко стоящихъ къ искусству.

На всѣ вышеприведенные доводы мнѣ весьма основательно возразятъ, что, если устраивать выставки со сравнительно небольшимъ числомъ картинъ, то, хотя попавшія картины на выставку будутъ обезпечены отъ невниманія публики, но благодаря этой системѣ масса художниковъ должна оставаться и вовсе безъ мѣстъ.

Вмѣсто отвѣта я буду имѣть честь привести нижеслѣдующую программу устройства картинныхъ выставокъ.

Я предлагаю: 1) предъ началомъ всякой выставки весь имѣющійся налицо матеріалъ раздѣлить на нѣсколько группъ сообразно съ выставочнымъ помѣщеніемъ, 2) затѣмъ каждую группу выставлять самостоятельно, непосредственно одну за другой, при чемъ, при первой смѣнѣ, напр., 1-й группы 2-ой, изъ 1-ой отбираются нѣсколько лучшихъ вещей и т. д., и приноровить дѣленіе группъ такъ, чтобы каждая представляла собою достаточный интересъ; 3) избрать для устройства выставки комиссію, которая имѣла бы въ виду не только удобное размѣщеніе картинъ по свѣту и контрасту между собою, но также стремилась бы каждую группу собрать такъ, чтобы получилось одно цѣльное и гармоничное впечатлѣніе; 4) каждую группу картинъ открывать для обозрѣнія на 2 или болѣе недѣль, сообразно съ интересомъ группы. Это главныя положенія.

Кромѣ того, хорошо устроенная выставка должна имѣть удобные диваны, легко подвижныя кресла и разставленныя такъ, чтобы дать возможность и заставить даже публику почаще отдыхать и такимъ образомъ сохранить свѣжесть воспріимчивости.

Если выставочный залъ имѣетъ верхній свѣтъ, то какъ бы это ни было разорительно, необходимо устроить надъ заломъ навѣсы, такъ чтобы проходы оставались въ полутонѣ, картины же освѣщались сверху и не были рефлектированы отъ пола, у насъ такіе навѣсы уже практиковались, какъ вамъ извѣстно, у тов—ва передвижныхъ выставокъ.

Кромѣ того, навѣсы тѣмъ хороши, что заставляютъ больше сосредоточивать вниманія на картинахъ, публика меньше развлекается посторонними предметами. Нужно еще добавить, что полутонъ настраиваетъ нервы на спокойный ладъ—одно изъ важнѣйшихъ условій для полнаго воспріятія впечатлѣнія.

Само собою разумѣется, что предлагаемая мною организація выставокъ вся въ зависимости отъ разнообразныхъ условій и отъ нихъ-то принимаетъ тотъ или другой оттѣнокъ и въ особенности въ зависимости отъ матеріала, который представляется художниками.

Вообще предлагаемый методъ можно комбинировать въ самыя разнообразныя формы, такъ какъ суть его заключается только въ томъ, чтобы дать возможность каждую картину такъ обставить, чтобы она была въ лучшемъ своемъ видѣ.

Я, кажется, достаточно подробно разобралъ выгоду такого помѣщенія картинъ, когда впечатлѣніе отъ каждой картины исчерпывается до конца; теперь я хочу разсмотрѣть выгоды выставокъ новой формаціи съ другой стороны.

Живопись сравнительно съ другими искусствами страшно условна: къ ней нужно присматриваться, много видѣть картинъ, много подумать, много читать... Между тѣмъ при всей своей условности она, къ великому сожалѣнію, имѣетъ меньше другихъ искусствъ толкователей, руководителей, т. е. критиковъ, которыхъ, какъ всѣ заявляютъ въ одинъ голосъ, у насъ почти нѣтъ. Это отчасти можно объяснить тѣмъ, что наши лучшія выставки устраиваются только весной.

Послѣ весенняго сезона художниковъ забываютъ ровно на годъ до слѣдующихъ

выставокъ. Если у насъ выставки были открыты такъ же, какъ, напр., театры, 4—5 мѣсяцевъ, постепенно смѣняясь и разнообразясь (при условіи отличной постановки выставочнаго дѣла), съ увѣренностью можно было бы сказать, что живопись постепенно стала бы такою же необходимостью, такою же популярной, какъ театры и концерты. Для живописи, такъ же какъ для театра и концертовъ, былъ бы въ каждой газетѣ свой отдѣлъ, своя ежедневная хроника; картинами наше общество стало бы интересоваться не только 1 мѣсяцъ въ году, а цѣлые 5 мѣсяцевъ; не быть на новой смѣнѣ картинъ было бы равносильнымъ не видѣть новой пьесы въ театрѣ; не видать новой картины извѣстнаго художника—все равно, что не слышать извѣстнаго пѣвца, скрипача и др. артистовъ.

Художникъ сблизился бы съ обществомъ, внесъ бы въ его жизнь любовь къ истинной красотѣ, открылъ бы ему цѣлый новый міръ формы, цвѣтовъ, построеній...

Г. Мусинъ-Пушкинъ.

Я позволю себѣ вспомнить добрую старину и почерпнуть изъ нея то, что пригодится художникамъ. Въ Петербургѣ у насъ было скромное общество петербургскихъ художниковъ, въ смыслѣ матеріальной поддержки и одобренія. Тамъ выставляли картины, и публика, гуляя, часто заходила, спрашивая обыкновенно: «что новенькаго?» Эта выставка постоянно пополнялась. Затѣмъ общество это превратилось въ Общество поощренія художествъ, и постепенно художники начали отлынивать отъ этого притока, потому что тамъ стали входить въ сдѣлки. Было бы желательно, чтобы, по примѣру бывшаго общества поощренія художниковъ и другія подобныя общества приспособили помѣщенія для постоянной выставки картинъ, на которыя принимали бы послѣднія безъ всякихъ условій; чтобы не было скопа картинъ, что всегда отвлекаетъ публику.

Н. С. Третьяковъ.

Наше Общество любителей художествъ въ этомъ году первый разъ устроило періодическую выставку въ Историческомъ музеѣ. Этотъ опытъ показалъ, что хорошее помѣщеніе весьма важно для картинъ, и періодическая выставка, благодаря тому, что всѣ картины были хорошо обставлены, имѣла большой успѣхъ и принесла гораздо больше доходу, чѣмъ прежнія выставки. Конечно, всѣ устроители выставокъ стараются поставить всякую картину такъ, чтобы одна картина своимъ тономъ не мѣшала другой; стараются ставить такъ, чтобы тонъ одной картины не убивалъ другую. Если всѣ здѣсь присутствующіе пойдутъ на постоянную выставку, то убѣдятся, что всѣ картины прекрасно освѣщены и ни одна изъ нихъ не мѣшаетъ другой. Въ Salon'ѣ страшное количество картинъ, и мнѣ приходилось видѣть картины, которыя висятъ очень высоко. Здѣсь было говорено, что хорошо бы художникамъ имѣть такую комнату, гдѣ они могли бы выставлять свои картины. У насъ въ обществѣ любителей художествъ есть одна комната для картинъ, которая никогда въ этомъ году не запиралась. У насъ была

выставка картинъ частныхъ владѣльцевъ въ двухъ залахъ, а эта комната была также открыта для обозрѣнія публики.

А. П. Новицкій.

Опытъ общества любителей художествъ показалъ, что постоянныя выставки не достигаютъ цѣли и порядокъ былъ измѣненъ: стали дѣлать выставки періодическія. Когда выставка постоянная, то публика знаетъ, что есть картины; но смѣняются онѣ или нѣтъ, этого никто не знаетъ.

Н. С. Третьяковъ.

Общество любителей художествъ пришло къ заключенію, что надо дѣлать отдѣльныя періодическія выставки, потому что на постоянныхъ картины стояли по годамъ, и публика видѣла все однѣ и тѣ же. Помѣщеніе, которое дается художникамъ,—это только для продажи.

Н. Н. Каразинъ.

Цѣль доклада вовсе не была вызвать упреки по адресу Общества любителей художествъ. Цѣль была очень простая: чтобы озаботились какимъ бы то ни было способомъ, чтобы были выставлены хорошо картины. Нельзя ли какимъ-нибудь образомъ позаботиться, чтобы не только въ столицѣ, но и во всѣхъ губернскихъ городахъ были приличныя для выставокъ помѣщенія, и характеръ этихъ выставокъ постоянный весьма былъ бы желателенъ, чтобы эти выставки были немногочисленны, чтобы проходили черезъ жюри, чтобы произведенія мѣнялись и чтобы выставки эти играли роль образовательныхъ и роль мѣста продажи.

П. А. Нилусъ.

Мной былъ указанъ примѣръ постоянной московской выставки. На этой выставкѣ произведенія оставались безъ перемѣны нѣсколько лѣтъ, вслѣдствіе чего даже самыя высокія произведенія теряютъ свой интересъ. Я имѣлъ честь доложить, что идеалъ выставки не въ этомъ заключается, а нужно дѣлать смѣну.

N. N.

Мѣнять по частямъ?

П. А. Нилусъ.

Нужно все мѣнять.

Н. С. Третьяковъ.

Картина, бывшая на періодической выставкѣ, на другой годъ на эту выставку не попадетъ. Чтобы была постоянная выставка, Общество любителей художествъ и выдумало одну комнату, чтобы художники могли ставить картины для продажи.

Проф. Петрушевскій.

Вы говорите, что какая бы ни была хорошая картина, но если она будетъ долго висѣть, то она надоѣстъ. Если бы это была правда, то не было бы картинныхъ галлерей.

П. А. Нилусъ.

Я очень жалѣю, что употребилъ такую неудачную фразу.

Послѣ этого Е. К. Рѣдинымъ былъ доложенъ рефератъ «о Распятіи въ искусствѣ» слѣдующаго содержанія:

Христіанское искусство не изображаетъ сценъ Распятія Христова въ первые три вѣка: извѣстная древняя карикатура на Распятіе собственно не принадлежитъ христіанскому искусству. Первыя сцены Распятія не имѣютъ изображенія Распятаго, а представляютъ просто крестъ съ воинами. Этотъ крестъ подражаетъ формѣ того честнаго древа Господня, которое обрѣла св. Елена. Подобный крестъ былъ поставленъ, по преданію, на голгоѳской скалѣ Константиномъ Великимъ.

Первыя изображенія съ Христомъ Распятымъ появляются въ V в. Въ VI в. появляется наиболѣе полная по составу композиція, которая еще болѣе осложняется деталями: ангелами, Адамовой головой, аллегорическими фигурами церкви, синагоги, Вѣры,—въ византійскихъ памятникахъ по X вѣкъ. Эти композиціи отмѣчаютъ моментъ передъ смертью; Христосъ имѣетъ не согнутое тѣло и открытые глаза. Эпоха отъ XI по XIII в. измѣняетъ этотъ моментъ на моментъ смерти. Эпоха Возрожденія развиваетъ драму чувствъ передъ Распятіемъ и осложняетъ композицію введеніемъ толпы народа и всадниковъ. Послѣдняя стадія въ развитіи композиціи—есть предсмертная агонія Христа—въ памятникахъ вслѣдъ за Ренессансомъ.

В. М. Михеевъ.

Я бы попросилъ отвѣта на такой вопросъ. Недавно на одной картинѣ я видѣлъ форму креста совершенно особенную. Крестъ вышиною не больше роста человѣческаго, руки раскинуты па перекладины и никакой опоры, ничего для головы. На сколько въ исторіи изображеній креста можно найти основаніе для такого креста?

Е. К. Рѣдинъ.

Ваше описаніе лишено ясныхъ указаній. Въ исторіи изображеній Распятія Христа есть масса различныхъ деталей, и я не могъ остановиться на всѣхъ, а намѣтилъ только главные моменты.

В. М. Михеевъ.

Это изображеніе въ видѣ буквы Т.

В. В. Чуйко.

Въ книгѣ Ренана очень точно опредѣляется изображеніе этого креста и форма въ видѣ буквы Т. У него была подставка.

И. В. Цвѣтаевъ.

Я хочу сдѣлать только маленькое дополненіе относительно изображенія языческаго характера, имѣющаго цѣлью осмѣять христіанина Александрина, поклоняющагося своему богу. Это изображеніе было найдено въ 56 году въ Римѣ, въ помѣщеніи солдатскихъ казармъ. Едва ли можно пріурочить значеніе осла Распятію. На крестѣ нѣтъ легенды, которую вы передали. Солдатъ-язычникъ смѣялся надъ солдатомъ-христіаниномъ, изобразивши то животное, надъ которымъ искони и донынѣ смѣются. Это изображеніе солдата чисто-школьнаго характера.

VII.

Засѣданіе 30 апрѣля.

Почетный предсѣдатель Ѳ. Ѳ. Петрушевскій.

Секретарь секціи А. П. Новицкій.

Засѣданіе открылось сообщеніемъ П. П. Викторова:

О нѣкоторыхъ новыхъ направленіяхъ въ наукѣ объ искусствахъ.

Для всякаго, занимающагося наукой объ искусствахъ, по временамъ возникаетъ невольный вопросъ, да стоитъ ли заниматься серьезно этимъ дѣломъ, стоитъ ли тратить на него силы, трудъ и т. д. Это тѣмъ болѣе, что далеко не всѣ признаютъ важное общественное значеніе и соціологическую роль искусства, а сами художники по временамъ какъ бы нарочно подтверждаютъ подобнаго рода сомнѣнія, выпуская изъ своихъ мастерскихъ произведенія, удовлетворяющія пизменному и пошлому вкусу какихъ-нибудь parvenu изъ буржуазіи,—упрекъ, отъ котораго, впрочемъ, совершенно свободно наше родное русское искусство.

Въ концѣ прошлаго года я посѣтилъ Парижъ, гдѣ между другими научными дѣлами старался ознакомиться съ современнымъ состояніемъ науки объ искусствахъ,—а Парижъ въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ иныхъ, является первостепеннымъ центромъ Европы,—и вотъ что между прочимъ пришлось услышать. Одинъ выдающійся историкъ и соціологъ, видный сочленъ Парижскаго антропологическаго Общества, положительно не признавалъ за искусствомъ серьезнаго соціальнаго значенія, мало того, онъ аргументировалъ, какъ Платонъ, и, нападая на искусство, съ жаромъ восклицалъ: «если древній художникъ изображалъ какихъ-нибудь центавровъ, людей съ туловищемъ четвероногихъ, съ такою поразительною живостью, что невольно заставлялъ вѣрить толпу въ существованіе подобныхъ безсмыслицъ, то не безнравственно ли это въ самомъ дѣлѣ!» И дѣйствительно, становясь на точку зрѣнія выдающагося ученаго, можно его аргументацію продолжить и, напримѣръ, спросить, не безнравственны ли знаменитыя химеры, украшающія соборъ Парижской Богоматери, «Les chimères de Notre Dame de Paris», фантастическія, устрашающаго вида существа, какъ бы предназначаемыя лишь для того, чтобы запугивать воображеніе толпы, указывая ей на то, что міръ населенъ чудищами, отъ которыхъ спасается только божество, между тѣмъ какъ то же божество, по ученію самой церкви, есть не затемненіе и устрашеніе, а просвѣтлѣніе и милость. Слѣдуя той же аргументаціи и продолжая подбирать подходящіе примѣры, можно было бы составить цѣлый обвинительный актъ противъ искусства и

умалить серьезность его нравственнаго и общественнаго значенія до минимума, но такая аргументація, въ концѣ концовъ, оказалась бы совершенно безплодной, такъ какъ ее съ избыткомъ можно было бы уравновѣсить примѣрами противоположнаго свойства, наглядно убѣждающими насъ въ томъ, что искусство, въ своемъ историческомъ развитіи и въ своихъ наиболѣе возвышенныхъ и серьезныхъ проявленіяхъ, всегда и всюду было однимъ изъ яркихъ свѣточей человѣчества, увлекавшихъ и увлекающихъ его на путь развитія, совершенства, гуманности. Но, можетъ быть, и подобнаго рода уравновѣшивающая аргументація не удовлетворитъ серьезнаго мыслителя, не желающаго признать научной и соціологической необходимости искусства. Въ такомъ случаѣ нужно искать доводовъ еще глубже и разсмотрѣть, не есть ли искусство одинъ изъ тѣхъ естественныхъ институтовъ самой природы, одно изъ тѣхъ ея установленій, какъ потребность передвигаться, ощущать, слышать, видѣть и т. д. На самомъ дѣлѣ это такъ и есть и подтверждается изученіемъ *началъ* искусства. Мы недавно выслушали съ живѣйшимъ интересомъ сообщеніе одного изъ членовъ съѣзда *В. М. Михайловскаго* «О началѣ искусствъ», познакомившаго насъ съ первобытнымъ искусствомъ у дикарей; его можно было бы продолжать не менѣе интереснымъ сообщеніемъ объ искусствѣ у дѣтей «L'art chez l'enfant», какъ выражаются ученые французскіе изслѣдователи, занимающіеся этими вопросами, и даже еще далѣе—искусствомъ у животныхъ. Что же говорятъ намъ и на что указываютъ подобнаго рода изслѣдованія?

Если дикарь рисуетъ сцены охоты, которой онъ живетъ, и вводитъ въ свои орнаменты фигуры животныхъ, которыми питается, то это безъ сомнѣнія изъ живѣйшей потребности повторить психическими средствами тѣ пріятныя ощущенія, которыя онъ чаще всего извлекаетъ изъ дѣятельности. Но не то ли же самое у дѣтей. Французскій психологъ *Paulhan* въ статьѣ, написанной имъ по поводу книги *Perez'a* «L'Art et la Poésie chez l'enfant» *), приводитъ общеизвѣстные, но пріобрѣтающіе въ данномъ случаѣ особенное значеніе, факты. Маленькій ребенокъ, напр., окончивъ ѣсть супъ, продолжаетъ макать ложкой въ пустую тарелку, очевидно стараясь воспроизвести пріятныя для него ощущенія. — Далѣе всякому извѣстно, что дѣти, играя въ куклы, чаще всего воспроизводятъ тѣ же элементарныя и чисто физіологическія удовольствія ѣды, спанья, одѣванья, умыванья и т. д., устраивая для своихъ персонажей кровати, домики; они производятъ шумъ для шума, разсматриваютъ цвѣта изъ потребности и удовольствія разсматривать. Въ ихъ рисункахъ,—я говорю о дѣтяхъ, еще *не учившихся рисованію*, — мы видимъ воспроизведеніе домиковъ, изъ которыхъ, идетъ дымъ, оконъ, дверей, елокъ увѣшанныхъ конфетами, и т. п. предметовъ уютнаго и пріятнаго домашняго обихода; дѣвочки съ любовью рисуютъ важныхъ дамъ въ нарядныхъ костюмахъ, съ длинными шлейфами, въ шляпкахъ съ перьями и т. п. пріятныя для нихъ вещи. Менѣе физіологическій и, такъ сказать, своекорыстный характеръ имѣетъ искусство доисторическихъ народовъ, при чемъ и въ самыхъ объектахъ искусства выступаетъ болѣе возвышенный и эстетическій элементъ. Такъ, египетская пирамида есть воспроизве-

*) Revue Philosophique 1889, 7, XXVIII.

деніе правильной кристаллической формы, наиболѣе частой и красивой изъ естественныхъ формъ кристалловъ, а капитель египетской колонны — подражаніе цвѣточной чашечкѣ лотоса или папируса, пріятно поражавшихъ глазъ туземнаго художника. Каково бы ни было затѣмъ дальнѣйшее развитіе, осложненіе и усовершенствованіе *первоначальной эстетической эмоціи, первоначальной эстетической дѣятельности*, изъ приведенныхъ фактовъ достаточно уже ясно, что, по самому своему происхожденію изъ физіологическій необходимости, *это суть естественныя потребности, естественные институты человѣка.* А если это такъ, если искусство въ самой своей основѣ есть естественное и вмѣстѣ нормальное установленіе природы, то очевидно и самые споры, еще ранѣе возникавшіе у насъ и когда-то горячо волновавшіе все образованное общество, нужно или не нужно искусство, падаютъ сами собой, ибо, очевидно, объ установленіяхъ природы не спорятъ. А слѣдовательно не можетъ быть ни малѣйшихъ сомнѣній и колебаній относительно raison d'être самой науки объ искусствахъ.

Я не беру на себя смѣлости представить хотя бы краткій схематическій обзоръ науки объ изящныхъ искусствахъ во всемъ ея объемѣ, да это и не нужно, такъ какъ многое извѣстно, иного уже касались здѣсь, а, главное, самая задача обширна и, безъ сомнѣнія, непосильна одному человѣку. Поэтому отмѣчу нѣсколько наиболѣе новыхъ и интересныхъ направленій въ этомъ обширномъ предметѣ.

Здѣсь уже неоднократно говорилось объ эстетическомъ чувствѣ, эстетической эмоціи, вдохновеніи, сознательномъ и безсознательномъ творчествѣ художника, но ни разу не упоминалось названіе той науки, которая пытается въ настоящее время подойти къ разрѣшенію всѣхъ этихъ смутныхъ, даже для образованнаго большинства, вопросовъ, путемъ точнаго наблюденія и опыта. Я говорю объ опытной психологіи, или психологіи физіологической, психо-физіологіи, какъ ее иначе называютъ. Основной законъ этой науки, возникшей въ англійской эмпирической школѣ со временъ Локка до Герберта Спенсера и Бена включительно, состоитъ въ томъ, что *ни одно такъ называемое душевное, или психическое, явленіе, будь то ощущеніе, чувство, мысль, не обходится безъ одновременно сопутствующаго ему физіологическаго, чисто-тѣлеснаго процесса, и что всѣ психическія явленія суть не что иное, какъ субъективное выраженіе этихъ сопряженныхъ физіологическихъ процессовъ.* Весьма простой опытъ убѣждаетъ въ этомъ: такъ, стоитъ прижать на шеѣ сонныя артеріи, несущія кровь къ мозгу, какъ тотчасъ же свѣточъ нашей субъективной жизни, наше сознаніе, гаснетъ въ сумеркахъ обморочнаго состоянія. Неисчислимо важны послѣдствія этого психо-физіологическаго закона для науки о человѣкѣ, а, въ частности, для науки о прекрасномъ, или эстетики. А въ этой послѣдней неисчислимо важно значеніе психо-физіологическаго закона прежде всего для опредѣленія самой природы эстетическаго чувства. Передъ нами группа молодыхъ дѣвушекъ въ красивомъ воздушномъ полетѣ на качеляхъ. Вы положительно любуетесь красотой качаній этого живого маятника, однако лишь до тѣхъ поръ, пока качели не станутъ подниматься слишкомъ высоко, съ этого момента вы начинаете испытывать, положительно, непріятное чувство и невольно замѣчаете, что оно происходитъ у васъ отъ ощущенія замираній вашего собственнаго сердца, развивающихся подъ влія-

ніемъ воображаемаго паденія. Возьмемъ другой примѣръ. Неправда ли, какъ отвратительно изображеніе Данаиды August Rodin'a въ Люксамбургскомъ музеѣ. Но всмотритесь подольше, проанализируйте ваше чувство отвращенія, и вы увидите, что васъ просто слегка тошнитъ отъ этой облѣзшей и обвисшей фигуры, напоминающей неполный скелетъ. Здѣсь говорилось о знаменитой картинѣ Рѣпина «Іоаннъ Грозный». Но знаете ли какое впечатлѣніе производитъ иногда этотъ chef d'oeuvre реализма: я самъ былъ свидѣтелемъ, какъ у одной молодой особы, при взглядѣ на это море крови въ знаменитой картинѣ, появилась непреодолимая тошнота. Далѣе, не такъ давно я выходилъ изъ мастерской художника съ однимъ знакомымъ, мужчиной крѣпкихъ нервовъ и превосходнаго здоровья. Мы только что кончили разсматривать картину насильственной смерти, изображенную съ потрясающимъ реализмомъ. И что же, несмотря на божественно возвышенный сюжетъ картины и религіозное воспитаніе моего спутника, онъ отворачивался и отплевывался, какъ будто выходилъ не изъ мастерской художника, а изъ анатомическаго театра. Простите за примѣръ, они не противъ картинъ, которыхъ самъ я глубокій почитатель, а лишь для моей аргументаціи. Итакъ, вы видите, что эстетическія чувства, какъ и всякія другія, прежде всего не есть самостоятельныя субъективныя явленія, а лишь внутренняя сторона неразрывныхъ съ ними физіологическихъ, слѣдовательно чисто матеріальныхъ состояній. За этимъ первымъ положеніемъ психо-физіологической эстетики—назовемъ такъ вмѣстѣ съ другими изслѣдователями нашу юную науку—немедленно разрѣшается другое. Если эстетическія чувства, понижаясь къ своей тѣневой сторонѣ, гдѣ они выходятъ уже изъ сферы собственно прекраснаго, тотчасъ же обнаруживаютъ себя непріятнымъ, угнетающимъ дѣйствіемъ на организмъ, то естественно ожидать, что, повышаясь къ своей свѣтлой границѣ, они проявятъ себя извѣстною суммой пріятныхъ, повышающихъ жизнедѣятельность организма воздѣйствій. И дѣйствительно, французскій ученый *Feré* подтверждаетъ это положеніе въ цѣломъ рядѣ прекрасныхъ опытовъ, а *Henry* указываетъ на возможность ввести въ подобнаго рода опыты точное измѣреніе и даетъ имъ даже математическое обоснованіе. Въ опытахъ *Feré* пріятныя впечатлѣнія повышали силу руки, измѣряемую динамометромъ, непріятныя понижали ее. Другими словами, пріятныя ощущенія, лежащія въ основѣ эстетическаго чувства, разсматриваемаго съ физіологической стороны, относятся къ группѣ силопорождающихъ или динамогенныхъ, непріятныя — силозадерживающихъ раздраженій, les irritations nerveuses—dynamogenes et inhibitorres, слѣдуя терминологіи Броунъ-Секара. Но такъ какъ подобное же повышеніе и пониженіе функцій организма посредствомъ болѣе или менѣе пріятныхъ ощущеній одинаково приложимо къ психической сторонѣ, то очевидно и здѣсь эстетическія впечатлѣнія заявятъ себя повышеніемъ чувствъ, образовъ, умонастроенія мыслей, неэстетическія — пониженіемъ всего этого. Отсюда третье и на этотъ разъ завершающее положеніе психо-физіологической эстетики: *эстетическія чувства — это собственно сама жизнь, но только въ ея высшихъ какъ тѣлесныхъ, такъ и духовныхъ, проявленіяхъ неразрывно.*

Я не могу, при краткости отмѣреннаго мнѣ времени, останавливаться надъ приложеніемъ только что выведенной формулы къ объясненію эстетической эмоціи въ

произведеніяхъ искусства или эмоціи художественной въ тѣсномъ смыслѣ. Замѣчу только, что въ то время, какъ среди обыкновенныхъ смертныхъ эстетическая эмоція въ широкомъ значеніи есть жизнь въ ея наилучшихъ тѣлесныхъ и духовныхъ проявленіяхъ неразрывно, у художниковъ эта эмоція осложняется унаслѣдованнымъ или пріобрѣтеннымъ (заученнымъ) стремленіемъ или и унаслѣдованнымъ, и пріобрѣтеннымъ вмѣстѣ, къ перевоспроизведенію жизни въ возможно правдивыхъ, специфическихъ формахъ, музыкальныхъ, архитектоническихъ, фигурныхъ, живописныхъ, словесныхъ (художники-писатели), а у ученыхъ въ правдивыхъ умственныхъ продуктахъ, при чемъ можетъ происходить и нерѣдко происходитъ разъединеніе между собственною жизнью въ дѣйствительности и жизнью въ искусствѣ и наукѣ: одна жизнь можетъ совершенно, такъ сказать, уйти отъ другой, чего, впрочемъ, у самыхъ совершенныхъ представителей искусства и науки, какъ показываетъ исторія, не случается. Замѣчу также, что съ этой точки зрѣнія наиболѣе эстетическимъ народомъ будетъ тотъ, жизнь котораго есть наибольшее проявленіе тѣлесныхъ достоинствъ въ связи съ наибольшимъ произведеніемъ художественныхъ, умственныхъ и общественныхъ продуктовъ. Такимъ народомъ были древніе греки.

Однимъ изъ крупнѣйшихъ приложеній психо-физіологическаго закона эстетики къ искусству является также приложеніе его къ рѣшенію вопроса о красотѣ человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ Аполлонъ Британскаго музея не есть одновременное выраженіе высочайшихъ тѣлесныхъ достоинствъ въ полной гармоніи съ жизнью духа, такъ какъ въ этомъ лицѣ съ физическою красотой соединены выраженіе ума, серьезной мысли, гордой воли и вмѣстѣ съ тѣмъ какого-то неуловимо грустнаго чувства, свойственнаго лишь очень умнымъ и уже отвѣдавшимъ жизнь юношамъ. И дѣйствительно, чѣмъ былъ Аполлонъ въ представленіи грека позднѣйшихъ эпохъ? Представитель наивысшихъ проявленій человѣческой жизни: молодости, обновленія, физическаго и духовнаго свѣта, искусства, науки, гнѣвнаго и правдиваго, патріотическаго и гражданскаго мужества,—извѣстно, что самъ Юпитеръ боялся Аполлона,—и вмѣстѣ поэтическаго воодушевленія, нравственнаго искупленія, милости и даже исцѣленія. Но развѣ столь многія совершенства могутъ вмѣщаться въ несовершенной, больной или уродливой тѣлесной оболочкѣ! Слѣдовательно и красота есть не что иное, какъ высшее проявленіе тѣлесной и духовной жизни, неразрывно. Пользованіе психо-физіологическимъ закономъ дало бы намъ возможность быстро разобраться и во всѣхъ произведеніяхъ искусства, касающихся горестей и радостей человѣка; къ сожалѣнію, я не могу демонстрировать здѣсь коллекцію снимковъ, собранныхъ мною въ этомъ направленіи по личнымъ впечатлѣніямъ въ европейскихъ музеяхъ. Могу только выразить надежду представить ее въ моихъ будущихъ публичныхъ чтеніяхъ по искусству. Тогда же я постараюсь дать и полное опредѣленіе самаго искусства, которое, съ точки зрѣнія психо-физіологическаго закона, будетъ воспроизведеніемъ собственно не красоты, а жизни, при чемъ красота въ искусствѣ, всецѣло зависящая отъ красоты въ жизни, сама по себѣ сводится лишь къ правдѣ изображенія, вмѣстѣ съ тѣмъ выяснится и самый критерій къ оцѣнкѣ его произведеній.

Я не могу не отмѣтить еще одного завоеванія въ области психо-физіологи-

ческой науки, проливающаго дальнѣйшій свѣтъ на природу и значеніе искусства. Всѣмъ извѣстно такъ называемое *гипнотическое внушеніе*. Въ глазахъ публики это есть сила, посредствомъ которой субъекта можно усыпить и затѣмъ заставить его безпрекословно повиноваться, выражать и дѣлать, что угодно. Въ рукахъ ученыхъ это есть методъ безкровнаго живосѣченія человѣка, посредствомъ котораго можно производить безвредные опыты надъ его психическими функціями, воображеніемъ, волею, надъ всякаго рода чувствованіями, а слѣдовательно и эстетическими. Вотъ эти-то опыты въ состояніи гипнотическаго внушенія проливаютъ намъ еще болѣе яркій свѣтъ на природу эстетическаго чувства, такъ какъ, воистину, можно сказать загипнотизированному субъекту «будьте красивы» и онъ будетъ красивъ, если не чертами лица, когда субъектъ некрасивъ въ дѣйствительности, то мимическимъ выраженіемъ. И вотъ тогда-то оказывается, что эстетическая эмоція и вмѣстѣ съ тѣмъ ея выраженіе, что само по себѣ красота, есть высшее и легчайшее напряженіе тѣла и духа, есть восторгъ, восхищеніе, какъ бы неодолимая преданность какой-то высшей, но гармонической благожелательной силѣ. Посмотрите въ самомъ дѣлѣ на мадоннъ Мурильо и Прюдона. Не правда ли, обѣ несомнѣнной красоты, но что здѣсь красивѣе—форма или выраженіе? Мнѣ кажется, оба фактора сливаются и переходятъ другъ въ друга. Вмѣстѣ съ тѣмъ обѣ мадонны какъ бы загипнотизированы какою-то высшей волею, обѣ находятся въ глубоко-восторженномъ экстатическомъ состояніи, какъ бы подъ вліяніемъ какого-то непреодолимаго внушенія или властнаго, но незримаго, внутренняго голоса. Вся разница въ томъ, что мадонна Мурильо, та, которая со сложенными руками, находится въ состояніи пассивнаго созерцательнаго экстаза, какъ бы въ полномъ самоотреченіи отъ самой себя и своей тѣлесной оболочки, тогда какъ мадонна Прюдона, та, которая съ простертыми кверху руками, находится въ состояніи дѣятельнаго, активнаго экстаза, и если она тоже устремляется къ небу, то, безъ сомнѣнія, со всѣмъ пыломъ земной страсти.

Вопросъ этотъ настолько интересенъ, что знаменитый нейропатологъ, покойный проф. *Шарко*, и его другъ и ученикъ *Поль Ришe*,—первый страстный любитель искусства, второй къ тому же и прекрасный художникъ (скульпторъ), посвятили его разработкѣ совмѣстный трудъ и напечатали чрезвычайно интересную книгу «Les Demoniaques dans l'Art». Дѣло въ томъ, что въ такъ называемомъ истерическомъ гипнозѣ есть одна фаза развитія, сопровождающаяся страстными позами «les attitudes passionnées», въ которыхъ можетъ выражаться то или другое, но только всегда экзальтированное чувство. Въ такихъ случаяхъ экзальтированный субъектъ имѣетъ видъ изступленнаго или одержимаго: «possedé».

Подобнаго рода изученіе показываетъ, что всякаго рода чувство, коль скоро оно достигаетъ крайней степени, становится экзальтированнымъ, оно роковымъ образомъ начинаетъ внушать, гипнотизировать. Но такъ какъ свѣтлыя чувства повышаютъ жизнь, мрачныя же угнетаютъ ее и парализуютъ, то ни для самого художника, ни для общества далеко не безразлично содержаніе произведеній искусства и способъ ихъ выраженія. Произведенія искусства, поддерживающія принципъ жизни—безсознательно или сознательно со стороны художника это все равно—не

нарушатъ психо-физіологическаго закона эстетики, который, какъ мы видѣли, сводится къ тому же поддержанію жизни въ дѣйствительности и искусствѣ, а потому не будутъ ни въ какомъ случаѣ отвергнуты обществомъ, хотя бы оно и поступало въ свою очередь безсознательно или сознательно; произведенія искусства противоположнаго свойства, а также и безразличныя будутъ или отвергнуты или забыты. Отсюда легко убѣдиться, что такъ называемая свобода творчества весьма условна, и подобно тому, какъ, перенося краски на полотно, художникъ не можетъ безнаказанно нарушать законовъ физики, точно такъ же, создавая содержаніе картины, онъ не можетъ нарушать законовъ психо-физіологіи. Къ сожалѣнію, я не могу вопроса о значеніи внушенія въ искусствѣ разбирать здѣсь далѣе, интересующихся же этимъ предметомъ въ подробностяхъ могу отослать къ интересной работѣ Лильскаго профессора *Paul Sourian*—«La Suggestion dans l'Art» (1893). Могу только отмѣтить, что изученіе внушенія, какъ мы его теперь понимаемъ, въ приложеніи къ искусству проливаетъ не менѣе яркій свѣтъ и на самые трудные и запутанные вопросы науки объ искусствѣ—о безсознательномъ и сознательномъ творчествѣ, о природѣ художественнаго таланта, генія и проч. Но и подобные вопросы неожиданно оказываются связанными неразрывными узами съ другимъ вопросамъ *о психофизіологіи самихъ художниковъ*. И здѣсь могу ограничиться лишь краткимъ указаніемъ на интересную работу другого ученаго изслѣдователя *Lucien Arreat*—«Psychologie du Peintre». Оказывается, что большинство художниковъ обладаетъ нервнымъ, легко внушительнымъ темпераментомъ, что въ связи съ другими свойствами индивидуальности, ума и характера, а также и въ зависимости отъ образованія, воспитанія, среды, ведетъ или къ побѣдѣ и генію или, наоборотъ, къ паденію, вырожденію и декадентству.

Таковы новыя теченія въ наукѣ объ искусствѣ, съ которыми я счелъ долгомъ васъ познакомить, хотя бы въ очень краткихъ и несовершенныхъ чертахъ. Эти данныя еще болѣе говорятъ въ пользу серьезнаго и важнаго значенія искусства, такъ какъ они безповоротно утверждаютъ за нимъ огромную *внушающую силу* въ современномъ *научномъ* значеніи этого слова. Вмѣстѣ съ тѣмъ они наглядно указываютъ и то мѣсто, которое должно быть отведено современнымъ ученымъ среди художниковъ. Уже по самой сути дѣла вы убѣждаетесь, что ученые должны быть самыми надежными друзьями художниковъ. Скажу болѣе: они должны быть братьями по духу, ибо дѣло тѣхъ и другихъ одинаково есть *правда, истина, добро*, красота же, какъ извѣстно, присоединяется сама собой. Но для кого же эта правда, истина, добро? Неужели только для самихъ себя? О, конечно, нѣтъ, потому что подобнаго рода союзъ былъ бы лишенъ тогда самыхъ надежныхъ основъ своего нравственнаго могущества!.. Для общества, для духовнаго просвѣтлѣнія и поднятія народа, для народностей и всего человѣчества.

С. С. Голоушевъ не согласился видѣть въ дѣтскихъ рисункахъ зачатки искусства, указывая, что дѣти воспроизводятъ все, отъ чего они получаютъ сильное ощущеніе, будетъ то пріятное или непріятное—все равно. Кромѣ того, онъ отрицаетъ, что нашъ вѣкъ требуетъ отъ изображенія красоты,—достаточно, чтобы цѣль

его привлекала зрителя. Относительно значенія гипноза, онъ также несогласенъ, находя, что гипнотическое состояніе есть всегда внушенное и не тождественно съ настоящимъ.

Референтъ отвѣтилъ, что если дѣти и изображаютъ все, то всего чаще все—таки изображаютъ то, что имъ нравится, а о гипнозѣ здѣсь рѣчь идетъ не о внушенномъ, а о самородномъ, истерическомъ.

Ѳ. Ѳ. Петрушевскій замѣтилъ, что ограничивать область искусства только пріятнымъ ощущеніемъ нельзя,—сильное ощущеніе картина вызывать должна, перечислять же, какія именно, было бы слишкомъ долго.

Слѣдующее сообщеніе было С. С. Голоушева:

О Радищевскомъ музеѣ.

Мы собрались сюда чествовать великое событіе въ исторіи русскаго искусства—открытіе московской городской картинной галлереи, дарованной русскому обществу Павломъ и Сергѣемъ Михайловичами Третьяковыми. Я полагаю, вамъ небезъинтересно будетъ узнать кое-что и о возникновеніи въ одномъ изъ дальнихъ уголковъ нашего отечества подобной же картинной галлереи и музея, основанныхъ девять лѣтъ тому назадъ нашимъ маститымъ художникомъ Александромъ Петровичемъ Боголюбовымъ и дарованныхъ имъ городу Саратову. Не стану утруждать вниманіе ваше ни подробнымъ описаніемъ музея, ни его исторіей, такъ какъ надѣюсь, что вы услышите о томъ изъ устъ человѣка, который въ этомъ дѣлѣ гораздо болѣе компетентенъ, нежели я. Я позволю себѣ лишь набросать вамъ въ немногихъ словахъ картину того, что представляетъ собою въ настоящее время этотъ музей, и какое впечатлѣніе произвелъ онъ на меня да и—смѣло могу сказать—произведетъ на каждаго, кому случится посѣтить его.

Съ музеемъ этимъ мнѣ пришлось познакомиться совершенно случайно. Я былъ въ Саратовѣ проѣздомъ и, конечно, пожелалъ, между прочимъ, посмотрѣть музей. Признаюсь, я не разсчитывалъ увидѣть ничего особенно интереснаго. Я ожидалъ встрѣтить скучное зданіе «присутственныхъ мѣстъ», нѣсколько скучныхъ залъ, отведенныхъ для музея, а въ залахъ этихъ, съ затхлымъ запахомъ нежилыхъ помѣщеній, скучныя коллекціи запыленныхъ «рѣдкостей», а на стѣнахъ рядъ почернѣвшихъ, такихъ же скучныхъ и выцвѣтшихъ картинъ. Когда же я остановился на площади передъ изящнымъ зданіемъ въ классическомъ стилѣ, когда передо мною услужливо распахнулъ дверь бравый швейцаръ въ свѣжей ливреѣ, я почувствовалъ себя до крайности удивленнымъ. Передо мною было красивое свѣтлое антре; широкая лѣстница, красиво задрапированная коврами; всюду необычайная опрятность, все, начиная отъ ковра, устилающаго лѣстницу, и кончая послѣдней дверной ручкой, блеститъ чистотой и новизной, какъ будто музей приготовленъ къ осмотру какихъ-либо высокостоящихъ посѣтителей. Спрашиваю даже—не ждутъ ли кого-нибудь въ музей? Оказывается—нѣтъ; все таково, какъ бываетъ всегда, каждый день.

Вы входите на лѣстницу и сразу чувствуете, точно вы и не въ музеѣ, а въ роскошномъ палаццо богатаго коллекціонера, который не только съ любовью соби-

ралъ всѣ эти богатства, но съ громаднымъ знаніемъ дѣла и вниманіемъ размѣстилъ все такъ, что ни одна самая маленькая вещица не пропадаетъ и не убивается окружающимъ. О скукѣ музейныхъ размѣщеній нѣтъ и помину. Передъ нами рядомъ съ нѣсколькими масляными картинами—роскошная бронза, за нею опять нѣсколько картинъ, старинное вооруженіе, а за нимъ драгоцѣнный фарфоръ и т. д. Къ каждой вещи вы подходите съ свѣжимъ впечатлѣніемъ и каждою любуетесь такъ, какъ будто передъ вами это одно только и есть. Всего болѣе васъ привлекаетъ сначала, конечно, громадная коллекція Боголюбовскихъ этюдовъ, рисунковъ и картинъ. Передъ вами—точно цѣлая жизнь художника, цѣлая панорама пережитыхъ имъ художественныхъ впечатлѣній. Вы видите: то бушующія волны Балтійскkго моря, то тихіе берега Нормандіи и уютный пейзажъ Бретани; то голубыя волны Адріатики и горы Греціи; то широкое раздолье Волги, съ расшивами и баржами; а дальше—цѣлый рядъ боевыхъ этюдовъ и набросковъ изъ послѣдней кампаніи: взрывы броненосцевъ, канонады и ночныя нападенія. Тутъ же вы встрѣчаете воспоминанія художника о взаимныхъ отношеніяхъ съ товарищами: передъ вами цѣлое роскошное собраніе разныхъ совмѣстныхъ работъ на вечернихъ собраніяхъ у Боголюбова; работы основаннаго имъ въ Парижѣ керамическаго кружка,—работы по фарфору, рисунки и наброски, нѣсколько живыхъ карикатуръ, и всюду дорогія для каждаго изъ насъ имена: Рѣпина, Полѣнова, Бегтрова, Похитонова, Брюллова, Дмитріева-Оренбургскаго, Лагаріо, Бронникова, Гуна и многихъ другихъ.

И, наконецъ, передъ вами роскошная коллекція картинъ, собранныхъ художникомъ. Здѣсь—«Воскрешеніе дочери Іаира» В. Д. Полѣнова, громадный картонъ ученицы Зичи Мэри Этлингеръ—«Ангелъ смерти», «Венеціанскій дожъ» Полѣнова, «Присяга самозванца» Неврева; произведенія Прянишникова, Венига, Башкирцевой, Липгардта, Васнецова, барона Клодта, А. А. Иванова, Ковалевскаго, Крамского, Келлера, Лемоха, Лагоріо, бр. Маковскихъ и многихъ другихъ; и здѣсь-же—рядъ превосходныхъ работъ и иностранныхъ художниковъ: обоихъ Ахенбаховъ, Жирарде, Добиньи, Діаза, Зима, Клауса, Коро и друг.

Остановлюсь на нѣсколькихъ вещахъ, которыя глубоко врѣзались въ мою память. Это прежде всего роскошное расписное по стеклу окно Сверчкова; громадная (до 5 арш. вышины) модель памятника Императору Николаю Павловичу бар. Клодта съ бронзовой конной статуей, отдѣланной въ деталяхъ самимъ скульпторомъ; нѣсколько чудныхъ этюдовъ лошадей нашего почтеннаго гипниста Ковалевскаго, объ одной изъ которыхъ даже знаменитый Мейсонье говорилъ когда-то, что онъ не видѣлъ лучше написанной лошади; «Взятіе Карса» В. М. Васнецова, «Виленскіе евреи» бар. Клодта, В. Е. Маковскаго «Гитаристъ», Бронникова «Алкивіадъ» и «Аспазія» и многія другія. Предъ вами нѣсколько залъ, сплошь увѣшанныхъ драгоцѣннѣйшими произведеніями современной живописи. И все время вы ни на минуту не чувствуете себя въ музеѣ. Вы точно въ гостяхъ у самого А. П. Боголюбова и вамъ кажется, что духъ его невидимо странствуетъ съ вами тутъ же по музею и нашептываетъ вамъ о той любви, съ которою все это собиралось, приводилось въ порядокъ и отдано теперь на общее пользованіе.

Въ другомъ отдѣленіи музея, внизу, собрано нѣсколько прекрасныхъ копій и

оригиналовъ: Вандика, Гольбейна, Рафаэля, Тиціана, Сальватора Розы, Сальвіатти, Мурильо и другихъ выдающихся мастеровъ XVI, XVII и XVIII столѣтій. Наконецъ, въ третьемъ отдѣленіи мы находимъ также обширныя коллекціи этнографическія, археологическія и естественно-историческія; причемъ здѣсь видна уже умѣлая систематизація чисто научнаго характера.

Не могу умолчать и еще объ одномъ уголкѣ музея, хотя онъ и не имѣетъ чисто-художественнаго характера: это уголокъ, посвященный памяти незабвеннаго И. С. Тургенева. Передъ вами простой письменный столъ съ потертымъ зеленымъ сукномъ, на которомъ когда-то писались «Записки охотника»; старое орѣховое кресло; ручка съ перомъ, которую когда-то держала могучая рука художника слова. Кругомъ нѣсколько портретовъ, на столѣ бронзовая маска и слѣпокъ съ руки, и тутъ же на стѣнѣ написанный г. Бодаревскимъ видъ села Спасскаго, имѣнія И. С. Тургенева. И здѣсь, и въ этомъ уголкѣ, въ подборѣ всего и разстановкѣ положено столько вниманія и любви, что васъ невольно охватываетъ чувство грустной элегіи, и вы долго стоите съ поникшей головой, смотря на эти бренные остатки, бывшіе когда-то спутниками роскошнаго художественнаго творчества.

Примѣръ маститаго А. П. Боголюбова скоро нашелъ себѣ подражателей. Такъ, въ 1886 г., профессоръ Бронниковъ пожертвовалъ музею большую коллекцію этюдовъ, акварелей, рисунковъ, гравюръ и. т. п., всего 500 слишкомъ вещей, и въ числѣ ихъ не мало своихъ превосходныхъ работъ. Поступили пожертвованія и отъ покойнаго С. М. Третьякова (Присяга самозванца Сигизмунду III, Неврева), отъ П. М. Третьякова, отъ А. А. Журавлева, М. В. Нестерова и многихъ другихъ. Поступаютъ пожертвованія и посейчасъ.

Но каково же вліяніе музея на окружающую жизнь? Вліяніе это трудно уловимо, но что оно громадно, это, я думаю, будетъ для каждаго совершенно очевиднымъ, если я скажу, что, несмотря на 8-лѣтнее существованіе, въ 1893 году число посѣтителей музея за годъ достигло громадной цифры 55.000 человѣкъ, а въ нынѣшнимъ году за одни первые четыре мѣсяца выразилось цифрою 31.164 человѣка! Послѣдняя цифра, въ особенности, знаменательна, ибо относится къ времени, когда навигація еще не начиналась, и, слѣдовательно цѣликомъ должна быть отнесена на долю мѣстнаго населенія.—Впрочемъ, и о вліяніи музея на окружающее населеніе вы услышите, какъ я надѣюсь, не мало изъ тѣхъ же болѣе компетентныхъ устъ...

Я позволяю себѣ теперь высказать тѣ мысли, которыя невольно приходили мнѣ въ голову, когда я бродилъ по заламъ Радищевскаго музея, и которыя теперь снова передо мною, при сопоставленіи этого музея съ открывшейся московской городской публичной галлереей имени Третьяковыхъ. Кто не знаетъ изъ насъ, господа, сколько драгоцѣнныхъ собраній картинъ, рисунковъ, гравюръ, древностей, монетъ и т. п. существуютъ и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ, и во многихъ изъ нашихъ провинцій. Невольно приходятъ мнѣ на память также и случаи, когда подобныя, хотя, можетъ быть, и небольшія собранія, за смертью владѣльца, расходились по рукамъ часто совершенно невѣжественныхъ наслѣдниковъ, частью спускались съ молотка и дѣлались добычею скупщиковъ Сухарева рынка, частью же перекупались заграничными коллекціонерами и уходили изъ Россіи.

Каждый коллекціонеръ, что бы онъ ни собиралъ въ свои коллекціи, кладетъ въ это дѣло громадное количество труда, заботъ, вниманія и, главное, горячей любви. Въ каждомъ такомъ собраніи неизбѣжно живетъ, такъ сказать, часть души самого коллекціонера. Такимъ образомъ, совершенно понятно, что онъ страшно дорожитъ своимъ собраніемъ; что онъ боится за каждую мелочь, и даже на выставку даетъ что-либо изъ своего собранія съ большою неохотою и страхомъ. Все это совершенно естественно и заслуживаетъ глубокаго уваженія. Но, господа, для каждаго изъ насъ настанетъ такой день и часъ, когда—увы!—намъ не нужны будутъ уже ни картины, ни древности и никакія коллекціи, и если останется о чемъ желать, то развѣ объ одномъ, чтобъ имя наше хоть кто-нибудь помянулъ добрымъ словомъ въ то время, когда насъ не будетъ на землѣ.

И если человѣкъ вложилъ въ какое-либо дѣло всю свою душу, сдѣлалъ его одною изъ цѣлей своей жизни, то не естественно ли ему пожелать, чтобы и дѣло это не умерло вмѣстѣ съ нимъ; чтобы душа его, такъ сказать, вѣчно жила въ томъ дѣлѣ, которое было согрѣто ея теплотой? Всѣ собираемыя коллекціонерами картины, древности и проч., конечно, будутъ существовать и послѣ нихъ и не потеряютъ долго своего значенія, въ чьихъ бы онѣ ни были рукахъ, но то, что ихъ связывало, та жизнь, та доля души, которую положилъ въ свое собраніе коллекціонеръ, будетъ жить въ немъ лишь дотолѣ, пока собраніе это цѣло, пока ни одно звено изъ него не выпало.

Но какъ же сохранить такое собраніе? Гдѣ взять увѣренность, что найдется заботливая рука, которая сбережетъ въ цѣломъ рядѣ поколѣній сдѣланное мною, любовно будетъ добавлять къ нему недостающія части и, такъ сказать, камень за камнемъ, будетъ достраивать начатое мною зданіе?—Благо тому, у кого есть вѣрные люди, которымъ онъ можетъ довѣрить свои сокровища, но многіе ли могутъ этимъ похвалиться? А, между тѣмъ, примѣръ Радищевскаго музея можетъ служить хорошею картиною того, во что могутъ превратиться подобныя собранія, и какую прекрасную службу могутъ они сослужить на пользу искусства, коль скоро они сдѣлаются, подобно Боголюбовской коллекціи, всеобщимъ достояніемъ, открывающимъ двери всѣмъ и каждому,—тѣмъ десяткамъ тысячъ человѣкъ, которые уносятъ съ собою изъ такого учрежденія броженіе той любви, которую положилъ въ это собраніе его собиратель. И не ясно ли отсюда, что таково же должно быть назначеніе и всякихъ собраній и коллекцій... Пусть иногда собраніе и очень не богато; пусть даже оно ничтожно и не пригодно для того, чтобы лечь краеугольнымъ камнемъ въ фундаментѣ какого-либо музея, но тогда оно всегда найдетъ себѣ мѣсто уже въ образовавшемся музеѣ и, конечно, будетъ прекрасно дополнять какой-либо изъ его отдѣловъ. У каждаго художника къ концу его художественной жизни всегда наберется большое количество и картинъ, и этюдовъ, эскизовъ, и альбомовъ, и гдѣ же имъ мѣсто, какъ не въ такихъ музеяхъ? Какъ часто со смертью художника, кромѣ написанныхъ имъ и распроданныхъ по разнымъ рукамъ картинъ, не остается ровно ничего, точно этими десятью, пятнадцатью картинами выразилась вся его дѣятельность, точно онъ и не мечталъ ни о чемъ больше и ничего иного не изучалъ. Что осталось, напримѣръ, хотя-бы отъ Крамского, Каменева, Судковскаго, Аммосова

и многаго множества другихъ, кромѣ собраннаго П. М. Третьяковымъ? Гдѣ-нибудь, можетъ, и хранятся драгоцѣнныя воспоминанія всей ихъ художественной жизни, но они невѣдомы никому, ихъ никто не знаетъ.

Пожелаемъ же, господа, чтобы все творимое нашими художниками и собираемое нашими коллекціонерами никогда не пропадало для потомства; чтобы оно шло на основаніе и пополненіе художественныхъ музеевъ, и чтобы музеи эти умножились на Руси. Пожелаемъ, чтобы представители общественнаго самоуправленія поняли повсюду значеніе подобныхъ учрежденій и отнеслись къ приношеніямъ собирателей и художниковъ съ тѣмъ же радушіемъ, съ какимъ сумѣли отнестись къ нимъ 9-ть лѣтъ тому назадъ представители г. Саратова, обладающаго теперь не только однимъ изъ лучшихъ провинціальныхъ музеевъ, но такимъ музеемъ, который смѣло можетъ выдержать сравненіе и съ любымъ столичнымъ музеемъ. Пожелаемъ, наконецъ, и еще одного... Отдать свое дѣтище на пользу всѣму обществу—великое дѣло. Принять его въ свои руки и взлелѣять—громадная заслуга, но необходимо и еще нѣчто бо́льшее... Нужно, чтобы нашелся человѣкъ, который сумѣлъ бы полюбить такой музей и такую галлерею, какъ свое родное дѣтище, который каждый день и часъ неустанно слѣдилъ бы за ходомъ его жизни, который съумѣлъ бы дать ему тотъ видъ, какой присущъ въ настоящее время Радищевскому музею. Пожелаемъ же, чтобы и для другихъ музеевъ нашлись люди, подобные тому, кого я сейчасъ буду имѣть удовольствіе представить съѣзду и которому уступаю мое мѣсто, а именно хранителю Радищевскаго дѣтища, Ананію Львовичу Кущъ.

А. Л. Кущъ въ своемъ сообщеніи «О провинціальныхъ музеяхъ» указалъ на значеніе ихъ и на необходимость меценатства, правительственной и общественной помощи какъ для ихъ устройства, такъ и для поддержанія ихъ. Все это онъ подтвердилъ на примѣрѣ Радищевскаго музея, сообщивъ краткую исторію этого музея.

Пр. Петрушевскій.

Ваши продолжительныя и горячія рукоплесканія избавляютъ меня отъ необходимости предложить благодарить докладчика за все, что онъ сказалъ, за то, полное любви къ дѣлу, изложеніе, въ которомъ мы видимъ исторію этого музея. Я хочу сдѣлать другое предложеніе: просить докладчика выразить основателю музея, художнику А. П. Боголюбову, признательность перваго съѣзда за то, что онъ принесъ для города Саратова, а въ лицѣ Саратова—для всей Россіи.

А. Л. Кущъ.

Я принимаю съ восторгомъ это предложеніе, и пошлю А. П. Боголюбову телеграмму въ Парижъ.

Граф. Уварова.

Слѣдовало бы благодарить Саратовскую Думу, со внесеніемъ въ протоколъ всего этого.

Я пошлю также телеграмму г. саратовскому городскому головѣ.

Затѣмъ слѣдовало сообщеніе В. А. Грингмута «О художественномъ образованіи въ среднеучебныхъ заведеніяхъ».

Референтъ обратилъ вниманіе на недостаточность преподаванія въ среднеучебныхъ заведеніяхъ музыки и другихъ искусствъ, въ сравненіи съ литературою, но не рѣшаясь увеличивать учебныхъ часовъ для учащихся, указалъ на устройство музеевъ, какъ на средство пополнить этотъ пробѣлъ.

Послѣ этого Н. Н. Ге, котораго появленіе, какъ и рѣчь, были встрѣчены громкими, восторженными аплодисментами, сказалъ:

О искусствѣ и любителяхъ.

Милостивые государи! Я хочу сказать нѣсколько словъ о значеніи, которое имѣетъ связь художниковъ съ любителями. Для этого я вспомню въ краткихъ словахъ жизнь моихъ товарищей, которые уже отошли, тѣмъ легче можно сказать о нихъ то, что поучительно. Мы всѣ любимъ искусство, мы всѣ его ищемъ, мы всѣ его открываемъ и какъ будто остаемся ненасытными. Все намъ хочется вѣрить, что опо еще многое и многое, можетъ быть, откроетъ. Даже старое искусство, которое, казалось бы уже исчерпано, мы должны открывать, узнавать; отыскивать новые взгляды, новыя пониманія. Вотъ этотъ смыслъ искусства говоритъ намъ о той работѣ духовной, которую создаетъ себѣ художникъ. Обыкновенно смотрятъ на искусство какъ на что-то очень свѣтлое для самого художника и для тѣхъ, для которыхъ онъ работаетъ; какъ-будто не подозрѣваютъ всего того, что сопровождаетъ жизнь художника во время этихъ розысковъ и отыскиваній. Какъ парочно цѣлый рядъ художниковъ, начавшихъ наше движеніе и отошедшихъ, почти всѣхъ я видѣлъ или зналъ. Я одинъ остался, какъ бы свидѣтелемъ ихъ жизни, какъ очевидецъ. Я не говорю уже объ Ивановѣ и Ѳедотовѣ, которыхъ всѣ почти знаютъ и знаютъ, что жизнь этихъ художниковъ есть сплошное страданіе, сплошное мученіе: отыскиваніе, недовольство тѣмъ, что найдено, полное разочарованіе въ концѣ работы и смертъ. Такъ испыталъ свои отыскиванья на себѣ Ивановъ; Ѳедотовъ—огромнаго таланта, имѣвшій всѣ задатки для развитія этого искусства, могъ бы словами поэзіи выражать свои мысли, но ему почему-то показалось, что самая дорогая форма изображать пластически,—живопись. Онъ обратился къ Брюлову, который его испугалъ, сказавъ, что заниматься формой ему уже поздно. Ѳедотовъ употребилъ всѣ усилія, чтобы достигнуть формы и чтобы выразить тѣ мысли, которыя его давили и которыя онъ спѣшилъ высказать. Онъ кончилъ въ большихъ страданіяхъ, потерявъ даже психическое здоровье.

За нимъ идутъ болѣе счастливые съ внѣшней стороны: Перовъ, Флавицкій, Крамской и Прянишниковъ. Перовъ былъ отправленъ за границу; тамъ ему стало тѣсно, онъ почувствовалъ, что не можетъ тамъ дѣлать открытій. Онъ стремился домой, ему позволили, онъ вернулся. Цѣлый рядъ его картинъ, въ которыхъ изображены и страданія дѣтей, и страданія женщинъ, и страданія взрослыхъ людей,

вообще говорить о томъ, что страданіе ему было знакомо, что онъ его видѣлъ и чувствовалъ и хотѣлъ его выразить. Оставаться за границей, среди болѣе счастливой жизни—ему было жутко; онъ вспоминалъ свою родину, свой край и стремился туда. Начиная съ обыденнаго жанра, его талантъ развивался, и онъ поднимался все выше и выше. Онъ перешелъ въ религію; она его въ той формѣ, въ которой онъ искалъ своихъ идеаловъ, не вполнѣ удовлетворила. Онъ перешелъ къ исторіи и сдѣлалъ только двѣ вещи, которыя не кончилъ, но которыя имѣли громадное значеніе. Онъ умеръ.

Флавицкій, вернувшись изъ-за границы, изъ Италіи, куда люди ѣдутъ поправлять здоровье, вернулся не особенно поправившись. Онъ не былъ самостоятеленъ и былъ продолжателемъ Брюловскихъ взглядовъ. Та встрѣча, которую онъ испыталъ на своемъ произведеніи, сокрушила его здоровье, но не духъ. Черезъ нѣсколько времени онъ написалъ первую русскую историческую картину, которая имѣетъ особенный характеръ духовной жизни, драмы, борьбы душевной. Затѣмъ онъ, съ разстроеннымъ здоровьемъ, умеръ.

За нимъ идетъ Васильевъ. Молодой, сильный, всего пять лѣтъ жившій какъ художникъ, начавшій самъ свое саморазвитіе, достигшій высоты громадной въ смыслѣ художника, какъ пейзажистъ, онъ открылъ живое небо, онъ открылъ мокрое, свѣтлое движущееся небо и тѣ прелести пейзажа, которыя выразилъ въ сотнѣ своихъ картинъ. Затѣмъ онъ умеръ. Я былъ свидѣтелемъ одной минуты его глубокаго страданія. Въ одинъ изъ вечеровъ, которые мы проводили вмѣстѣ, онъ, выходя, остановился, удрученный горемъ. Его всѣ любили: онъ былъ веселый, остроумный художникъ. Онъ былъ грустенъ. Я спросилъ его, почему онъ такой. Онъ сказалъ: «завтра меня возьмутъ въ солдаты». Это насъ испугало, и мы дали слово на другой день принести всѣ средства, какія были, чтобы, если можно и нужно, купить квитанцію. Въ десять часовъ утра уже были собраны всѣ крохи, изъ которыхъ составилась значительная сумма, которая могла насъ утѣшить тѣмъ, что, если нужно купить квитанцію, то можно. Было собрано до 5000 руб., несмотря на скудность средствъ художниковъ. Однако покупать ее не пришлось: тогдашній городской голова Погребовъ, черезъ одного изъ знакомыхъ купцовъ Моришина велѣлъ его освободить. Общество Поощренія Художниковъ этого не замѣтило, но когда и оно пришло на помощь, то она оказалась не нужной.

Прянишниковъ, такъ недавно скончавшійся, тоже былъ знакомъ съ горемъ. Если бы онъ написалъ только двѣ картины, которыя онъ написалъ въ числѣ другихъ,—это «Гостиный дворъ» и «Семинаристъ», ѣдущій на дровняхъ искать свѣта, то и это показало бы, какія мысли были въ Прянишниковѣ, что его интересовало и что онъ любилъ.

Еще я скажу о Крамскомъ. Жизнь Крамского извѣстна всѣмъ. Во-первыхъ, его есть біографія, во-вторыхъ, есть его собственныя записки, но я, какъ товарищъ, не могу не вспомнить этого высоко-трудолюбиваго, дорогого человѣка, готоваго пожертвовать всѣмъ, не только для успѣха искусства, но и для блага кого бы то ни было изъ товарищей. Это былъ человѣкъ самопожертвованія, несмотря на ограниченныя средства и непрестанную работу (онъ нарисовалъ до 3000 головъ).

Это была непрерывная работа, и онъ оставилъ одну изъ самыхъ замѣчательныхъ картинъ, находящуюся теперь въ галлереѣ Третьякова — это «Христосъ въ пустынѣ».

Вотъ жизнь тѣхъ моихъ товарищей, которой я былъ свидѣтелемъ. Остальные жили точно также. Радостныхъ, свѣтлыхъ, счастливыхъ почти не было, такъ что, когда встрѣчаешь мысль о томъ, что искусство даетъ какія-то необыкновенныя радости, дѣлается какъ-то странно. Точно говорящіе это не видятъ, кто создаетъ это искусство и какими усиліями оно достигается. Я не могу упрекнуть, чтобы близко стоящіе люди, чтобы тѣ, которые интересовались искусствомъ, тѣ которые любили и художниковъ и искусство, чтобы они этого не видали То время, когда широко раскинулось русское искусство, въ эти 35 лѣтъ, когда оно сдѣлалось извѣстно и внѣ нашего отечества, когда оно разнесло свои посильные труды по всей Россіи, когда оно зажгло любовь къ искусству,—вездѣ появились школы и любители. Эти художники своей любовью, своимъ трудомъ и своимъ безпристрастіемъ, своимъ уваженіемъ къ познаніямъ, (они пріобрѣтали познанія съ большими усиліями), эти люди, при близкомъ знакомствѣ съ ними любителей и вообще окружающей публики, возбудили любовь, уваженіе и сочувствіе.

Этотъ съѣздъ празднуетъ открытіе коллекціи Третьякова, которая сдѣлалась достояніемъ города, но было бы несправедливо сказать, что одинъ П. М. Третьяковъ это исполнилъ. Такихъ любителей было очень много, были болѣе богатые, менѣе богатые, были болѣе или менѣе счастливые, но были всегда, и они поддерживали и любили художниковъ. Были люди высокопоставленные и частныя лица, которыя своей силой могли поддержать и поднять художника. Я одинъ изъ такихъ счастливцевъ, который обязанъ всей своей жизнью, всѣмъ своимъ развитіемъ *вниманью и оцѣнкѣ высокочтимаго Императора Александра II, который при этомъ случаѣ сказалъ великое слово, что онъ не входилъ въ разсужденіе холодной оцѣнки разныхъ толковъ и опредѣленій, а онъ просто говоритъ, что этому сочувствуетъ, ему кажется, что это хорошо, что это живо.* Благодаря этому высоко просвѣщенному вниманію, мнѣ была обезпечена работа и занятіе искусствомъ цѣлой моей жизни, потому что у меня другихъ средствъ никакихъ не было.

Вы празднуете открытіе коллекціи. Дѣйствительно, она дорогой памятникъ. Для меня особенно дорога, потому что она для меня живая. Въ каждой вещи, въ каждой картинѣ, я вижу и страданія, и радости, и все то, что переживали мои дорогіе друзья, умершіе и нынѣ живущіе. Но это будетъ поверхностно, если сказать, что эта коллекція дорога тѣмъ, что она учитъ, помогаетъ тѣмъ молодымъ художникамъ, которые примыкаютъ къ нынѣ живущимъ, она помогаетъ имъ двигаться впередъ и говоритъ о тѣхъ вещахъ, которыя уже открыты и которыхъ нечего искать, а искать новыя дальше и дальше. Вотъ ея громадное значеніе, какъ школы. И это можно чувствовать уже потому, что Москва гораздо больше даетъ художниковъ, чѣмъ всѣ другіе центры, не потому, что они въ Москвѣ рождаются, а потому, что стекаются сюда со всей Россіи, имѣя подъ рукой такую галлерею, такого учителя.

Я хочу еще сказать о чрезвычайно дорогой сторонѣ, которая можетъ быть

будетъ забыта, а можетъ быть будетъ поддержана и изучена. П. М. Третьяковъ не есть только коллекторъ, это есть человѣкъ, любящій искусство, высоко просвѣщенный, любящій художника, любящій человѣка и умѣющій отказаться отъ своихъ личныхъ вкусовъ. Онъ мнѣ самъ заявилъ, что не только пріобрѣтаетъ тѣ вещи, которыя ему нравятся, но даже и тѣ, которыя ему лично не нравятся, но онъ считаетъ обязанностью не исключать ихъ изъ школы, къ которой онѣ принадлежатъ. П. М. поступилъ такъ, какъ поступаютъ только глубоко добрые истинные христіане. Въ Петербургѣ былъ молодой человѣкъ, невзрачный, больной, маленькій еврей. Онъ сдѣлалъ очень хорошую статую Іоанна Грознаго, которая находилась на верху Академіи. Его торопили, что надо скорѣй убирать и нельзя долго держать. Онъ ее кончилъ. Ему было нечего ѣсть, о чемъ обыкновенно забываютъ окружающіе. Масса народу пошла толпою въ эту мастерскую смотрѣть произведеніе. Между прочими пришелъ и П. М. Третьяковъ. Я съ нимъ встрѣтился и тогда ужъ чувствовалъ, что въ П. М. живетъ не только коллекторъ, но и человѣкъ глубокій. Я ему сказалъ, что надо поддержать этого больного человѣка. «Что же сдѣлать?» —«Очень просто, вы пріобрѣтите его статую».—«Да я скульптуры не собираю».—«Вы пріобрѣтите ее условно, т.-е. до той покупки, которая будетъ впослѣдствіи, а она навѣрное будетъ. Но ему слишкомъ тяжело дожидаться; этотъ мѣсяцъ, который онъ проведетъ въ ожиданіи, можетъ его сокрушить».—«Я согласенъ ее купить, а дальше?»—«Дальше, дайте ему 1000 р. и чтобы онъ ѣхалъ за границу». П. М. вынулъ 1000 руб. и, отдавъ мнѣ, сказалъ: «Передайте ему и пусть онъ ѣдетъ».

Это одинъ изъ такихъ актовъ, которые мнѣ чрезвычайно дорого сообщить, а вамъ чрезвычайно дорого услышать. П. М. относительно меня поступилъ иначе, но въ томъ же родѣ. Я съ большимъ трудомъ, съ большими усиліями работалъ свою вещь, что естественно. Эта вещь, какъ всякая вообще, послѣ поисковъ приводила самого автора въ смущеніе. Самолюбія въ художникѣ нѣтъ, онъ обыкновенно всего менѣе цѣнитъ себя; онъ даже, въ большинствѣ случаевъ, не знаетъ того, что онъ сдѣлалъ хорошо, или нѣтъ. Онъ сдѣлалъ добросовѣстно—это единственное, что его утѣшаетъ. П. М. стоялъ въ раздумьи, онъ не зналъ какъ поступить. Тогда онъ обратился къ графу Л. Н. Толстому, который ему сказалъ, что картина имѣетъ огромное значеніе, и П. М., со всей скромностью, написалъ мнѣ, что душевно благодаренъ за то, что ему открыта истина и проситъ уступить ему мою картину.

Всякій, кто имѣлъ отношеніе къ нему, кто его знаетъ, кто имѣлъ съ нимъ какіе-нибудь разговоры, или имѣлъ возможность наблюдать, тотъ отыщетъ непремѣнно множество подобныхъ фактовъ. Я надѣюсь, что изъ уваженія къ этому дорогому человѣку всё это будетъ собрано и глубоко оцѣнено, разумѣется, въ свое время. Вотъ эти-то любители, такого рода какъ П. М. Третьяковъ, они еще дороги тѣмъ, что они призываютъ всѣхъ васъ, потому что вы всѣ любители, къ тому, чтобы къ художнику отнестись со всевозможной любовью. Кто можетъ ему помочь физически—пусть поможетъ, кто можетъ помочь любовью, совѣтомъ—пусть поможетъ; кто можетъ его поддержать удрученнаго—пусть поддержитъ, не щадя ни своихъ средствъ, ни своего чувства; знайте, что всѣ эти люди, при всей скромности, сто-

рицей возвратятъ вамъ всѣ ваши услуги; они будутъ современемъ тѣмъ, чѣмъ вы будете гордиться; они дадутъ вамъ оправданіе не только передъ людьми, они дадутъ вамъ оправданіе передъ самимъ Богомъ, потому что искусство даетъ самое высшее произведеніе самого человѣка и потому только это искусство такъ и дорого; потому мы всѣ здѣсь и собрались, что мы знаемъ, что ни картины, ни мраморъ, ни холстъ, никакія внѣшнія стороны искусства не дороги, а дорога та разница, которая показана между тѣмъ, чѣмъ мы должны быть, и тѣмъ, что мы есть. Эту разницу намъ помогаетъ исполнять та заповѣдь, которая намъ сказана: «Будьте совершенны, какъ совершененъ Отецъ вашъ небесный»...

(Аплодисменты).

Н. Н. Г е.

Позвольте васъ благодарить отъ всего сердца за то вниманіе, которое вы оказываете мнѣ. Я знаю, что вы его воздаете не моей личности, я знаю, что вы въ моей личности привѣтствуете всѣхъ моихъ братіевъ, которые были предо мной и которые идутъ за мной.

Далѣе слѣдовало сообщеніе А. А. Корелина:

Охрана предметовъ древне-русскаго художественнаго творчества.

Открытіе Городской художественной галлереи П. М. и С. М. Третьяковыхъ, въ память котораго собрался при московскомъ обществѣ любителей художествъ «Первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ», заставляетъ насъ далеко не впервые и еще разъ съ чувствами глубочайшаго изумленія и величайшаго удовольствія сосредоточить на ней наше вниманіе.

Коллекція Павла М. Третьякова, основанная благодаря беззавѣтной любви, знанію, громаднымъ затратамъ и изумительной энергіи ея собирателя, по всей справедливости можетъ быть названа п первою національною галлерею, вмѣщая массу chef d'oeuvr'овъ русскаго художественнаго творчества не только времени ее собиранія, но и значительно ранняго періода, не говоря о дивныхъ образцахъ иностранныхъ школъ, собранныхъ С. М. Третьяковымъ, которые дополняютъ ея капитальное воспитательное значеніе. Такимъ образомъ, Третьяковская галлерея, какъ первенствующее собраніе русской живописи, вмѣстѣ съ музеемъ Академіи Художествъ, Эрмитажемъ, Румянцевскимъ музеемъ и нѣкоторыми другими менѣе значительными галлереями, представляетъ съ своими старѣйшими, только по годамъ, товарищами полную картину, доступную для обзора желающихъ, русскаго *свѣтскаго* художественнаго творчества. Я говорю: *свѣтскаго* художественнаго творчества потому, что, кинувъ взглядъ на художественную дѣятельность любого народа, мы замѣтимъ что ее, почти всегда, можно раздѣлить *на двѣ половины*, по характеру цѣлей, которымъ служатъ созданія художниковъ, *свѣтскую* и *религіозную*. Между тѣмъ, обозрѣвая наши художественные музеи, мы усматриваемъ отсутствіе въ нихъ произведеній многихъ выдающихся представителей нашей древней религіозной живописи, за исключеніемъ современныхъ картинъ духовнаго содержанія, которыя, никогда не предназначаясь церкви, даже не могутъ служить мѣриломъ нашей общественной духовной живо-

писи. Однако намъ извѣстно, что большинство художниковъ всѣхъ временъ христіанства въ періодъ расцвѣта своего таланта (если они не посвящали тому свое время въ продолженіе всей своей дѣятельности) обращались къ трактованію сюжетовъ религіозныхъ. Наибольшія художественныя силы всѣхъ эпохъ трудились надъ украшеніемъ своихъ храмовъ.

Сикстинская капелла, соборы свв. Петра и Павла, св. Марка, Кельнскій, св. Софіи и многіе другіе, ближайшіе къ намъ: Исаакіевскій соборъ, храмъ Христа Спасителя и, наконецъ, Кіевскій соборъ св. Владиміра—являютъ собою яркіе примѣры монументальныхъ памятниковъ высоты религіознаго зодчества, живописи и скульптуры временъ ихъ созданія, точно такъ же какъ и наши древніе храмы. Въ старой Руси иконопись количествомъ и качествомъ *совершенно заслоняла* свѣтское направленіе живописи. Въ наши дни наблюдается почти такое же явленіе громаднѣйшаго спроса на религіозную живопись (хотя бы при черезвычайномъ паденіи ея качественности) сравнительно со всею свѣтскою производительностью художниковъ.

Всѣмъ извѣстно, что искусство въ примѣненіи къ предметамъ обыденнаго употребленія, поднимая ихъ часто на чрезвычайную художественную высоту, дѣлаетъ послѣдніе достойными изученія, они становятся достояніями музеевъ. А потому, памятуя усердіе древней Руси къ украшенію храмовъ, мы можемъ себѣ представить, что всѣ лучшія художественныя силы того времени, работая и надъ церковнымъ имуществомъ, оставили намъ въ церковномъ убранствѣ и утвари памятникъ художественной дѣятельности своей эпохи. Въ допетровской Россіи лучшіе золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастера чеканили оклады, изготовляли высокой художественности церковную утварь, орнаментируя ее эмалью, чеканомъ, гравюрой, усыпая драгоцѣнными камнями, жемчугомъ.

Сколько ума, сколько изобрѣтательности, какое неисчислимое количество утраченныхъ пріемовъ вышиваній золотомъ, серебромъ, шелками, жемчугомъ, драгоцѣнными каменьями было положено въ изготовленіе рѣдкой художественности церковныхъ вышивокъ—плащаницъ, воздуховъ, пеленъ, облаченій. Какая безконечная вереница всевозможныхъ варіантовъ греческихъ, византійскихъ, скандинавскихъ и восточныхъ орнаментовъ, перефразированныхъ на почвѣ національнаго вкуса, была выращена и вложена въ художественную производительность того времени невѣдомыми намъ художниками, которыми были: въ кельяхъ—затворницы, въ теремахъ и дворцахъ—боярыни, царевны и царицы. Шелковыя ткани, парчи несуществующихъ нынѣ типовъ, высокаго художественнаго интереса, незнавшія износа, не дошедшія до насъ въ формѣ древней боярской одежды, по винѣ петровскаго гоненія платья русскаго покроя, жалованныя съ царскихъ да боярскихъ плечъ на церковныя нужды, сберегліись вмѣстѣ со многими предметами церковной старины только въ церквахъ, ихъ ризницахъ и сокровищницахъ. Предметы эти достойны сбереженія, коллектированія и всесторонняго изученія... Наконецъ, цѣлая плеяда древне-русскихъ художниковъ-изографовъ, которая, будучи глубоко вѣрующей, съ громаднымъ знаніемъ православнаго ученія, возвеличивала въ своихъ твореніяхъ духовную святость въ безконечной идеализаціи всего матеріальнаго, дала замѣчательный рядъ

иконъ, фресокъ, мозаикъ необычайнаго художественнаго значенія. Имена этихъ художниковъ высоко чтятся; таковыми были: Симонъ Ушаковъ, Андрей Рублевъ и многіе другіе.

Отклоненіе нашей современной церковной живописи отъ ея первоначальнаго пути, глубокаго смысломъ и полнаго религіознаго удовлетворенія всѣхъ національныхъ требованій, вызываетъ неотложность собиранія выдающихся представителей старой иконописи, ея изученія, классификаціи по тщательно различаемымъ школамъ (владимірскія, новогородскія, московскія, греческія, строгоновскія и многія другіе «письма»), для того чтобы, построивъ фундаментъ яснаго знанія и пониманія сдѣланнаго древними изографами, о которыхъ, къ сожалѣнію, очень многіе имѣютъ ли хотя бы смутное представленіе, во всеоружіи затѣмъ возможно было бы, не ощупью, не какъ Богъ на душу положитъ, а твердо двигаться впередъ въ главнѣйшей отрасли всѣхъ искусствъ—религіозномъ творчествѣ! Уже повѣяло этимъ новымъ сознательнымъ движеніемъ, мы видимъ зарю его въ кіевскомъ соборѣ св. Владиміра, гдѣ доминирующія произведенія суть продукты тщательнаго изученія характера нашей древней религіозной живописи, родственной и удобопонятной русскому человѣку, которыя являются дѣйствительнѣйшимъ и законнымъ звеномъ въ переходѣ къ грядущимъ задачамъ нашей религіозной живописи.

Я отнюдь не задаюсь цѣлью выяснять заслуженную и давно признанную высокую художественность убранства древнихъ русскихъ храмовъ, упомянувъ о томъ лишь въ общихъ чертахъ, минуя содержаніе церквей послѣдняго двухсотлѣтія, какъ построекъ, до которыхъ не такъ успѣли коснуться всесокрушающее время и всегубящая неумѣлая реставрація, я напоминаю только о той порѣ русскаго искусства, въ которую еще не были влиты ей чуждые элементы, пришедшіе съ реформами великаго преобразователя. Итакъ, мы остановимся на той грандіозной части русскаго художественнаго творчества, которая разсыпалась по безсчетному числу православныхъ храмовъ по всему обширнѣйшему пространству Россійской имперіи, на предметахъ религіознаго назначенія...

С.-Петербургская Императорская Академія Художествъ имѣетъ въ своихъ стѣнахъ «музей христіанскихъ древностей», который по всей справедливости долженъ былъ бы быть собраніемъ предметовъ *художественно*-религіозныхъ. Обладая содержимымъ, немогущимъ дать полную и ясную картину нашего древняго религіознаго художественнаго творчества, этотъ музей, быть можетъ, и находитъ себѣ оправданіе въ кажущейся на первый взглядъ безусловной не отчуждаемости церковнаго имущества; однако у насъ имѣются замѣчательныя коллекціи, содержимыя въ идеальномъ порядкѣ; я позволю себѣ указать на московское собраніе И. М. Постникова и городецкое—П. М. Прянишникова и мн. др.

Московскій Историческій музей, вѣроятно, дастъ со временемъ богатый матеріалъ по обзору и церковнаго искусства, но онъ, не будучи властнымъ собрать все достойное въ этой области, не сбережетъ всѣхъ художественныхъ церковныхъ сокровищъ, какъ не въ силахъ сберечь ихъ и *veto* Археологическаго общества, не примѣняющееся въ той мѣрѣ, на которую имѣется спросъ въ обширнѣйшихъ предѣлахъ Имперіи. А между тѣмъ художественная церковная старина гибнетъ отъ

времени, неудобствъ помѣщеній, и въ громадномъ числѣ случаевъ она страдаетъ отъ полнаго непониманія ея качественности и цѣнности ея ближайшими хозяевами. Она упраздняется часто священнослужителями и церковными старостами, съ замѣною ее новымъ, не имѣющимъ никакого художественнаго значенія, или губится неумѣлой реставраціей. Мало того, художественная церковная старина зачастую продается за безцѣнокъ скупщикамъ ея, изъ рукъ которыхъ многое увозится за границу, часть попадаетъ въ руки коллекторовъ и очень немногое—въ правительственные музеи. Но главная и безусловно невозвратимая потеря ихъ кроется въ варварскомъ добываніи благородныхъ металловъ выжиганіемъ тканей и переливкою ювелирныхъ работъ.

Императорская Академія Художествъ, озабочиваясь сбереженіемъ и выясненіемъ всѣхъ церковныхъ художественныхъ сокровищъ, въ виду ихъ черезвычайно воспитательнаго значенія, семь лѣтъ тому назадъ предпринимала перепись всѣхъ памятниковъ древне-русскаго церковнаго искусства. Ею были разосланы епархіальнымъ начальствамъ листы съ вопросными пунктами для надписанія настоятелями церквей перечня имѣющихся въ послѣднихъ предметовъ, которые были отчасти переименованы въ вопросахъ. Значительное число лицъ, получившихъ эти вопросные листы, будучи по воспитанію совершенно неподготовленными, а потому и неспособными къ осмысленному исполненію возложеннаго на нихъ труда, отнеслись къ этой прекрасной, при другихъ исполнителяхъ, правительственной мѣрѣ далеко не съ ожидавшеюся серьезностью: отвѣты писались часто мѣстными коллекторами художественной церковной старины, или писались самими священниками, съ весьма сомнительнымъ сходствомъ съ дѣйствительностью. Вѣроятно, были примѣры и разумныхъ отвѣтовъ; я указываю только на невыполненную часть этой переписи, съ которой мнѣ пришлось лично соприкасаться, при чемъ приходилось изумляться нежеланію настоятелей церквей понимать вопросы, при абсолютномъ несочувствіи переписи.

Въ весьма недавнемъ прошломъ извѣстный архитекторъ академикъ Л. В. Даль, собирая русскія художественныя древности, обходилъ многіе предметы, останавливаясь только на блестящихъ выразителяхъ нашего древняго искусства. Не много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, но вещей въ изобиліи попадавшихся Далю, не найти теперь ни за какія деньги (развѣ за ничтожными единичными исключеніями), такъ что приходится поневолѣ спуститься нѣсколькими ступенями ниже въ изученіи качественности сохранившагося. Не много лѣтъ пройдетъ еще, а многое, лежащее не слишкомъ на виду, что не записано вновь въ недавнее время, исчезнетъ невозвратимо для русскаго искусства и для чтущихъ художественную старину, въ которой многія силы могли бы черпать свои вдохновенія.

Окинувъ бѣглымъ взглядомъ существующія отрицательныя стороны сберегаемости нашего древняго церковнаго художества и желая помочь его сохраненію указаніемъ мѣры или только напоминаніемъ печальныхъ фактовъ, прежде чѣмъ придти къ окончательнымъ выводамъ и заключеніямъ изъ всего сказаннаго, не желая быть голословнымъ, я считаю необходимымъ упомянуть объ очень недавнемъ характерномъ случаѣ, который ярко иллюстрируетъ степень пониманія хозяевами церковнаго имущества его художественность, значеніе и цѣнность.

Въ центрѣ большого губернскаго города, стоящаго періодически на виду не только всей Россіи, но и далеко за ея предѣлами, стоитъ церковь, заключающая въ себѣ иконостасъ высочайшихъ писемъ 17 вѣка.

Радѣя о благолѣпіи храма, настоятель церкви, магистръ богословія, съ церковнымъ старостою, сторговавшись съ иконописцемъ о написаніи новаго иконостаса, обратились къ художнику-знатоку и коллектору за экспертизой цѣны въ 3000 рублей, спрошенной иконописцемъ. Художникъ-коллекторъ, отозвавшись объ этой суммѣ, какъ объ очень скромной, предложилъ за упразднявшійся иконостасъ три тысячи рублей, желая пріобщить его къ своей коллекціи. Пораженные такой неожиданностью, магистръ богословія и староста, заинтересовавшись узнать о причинѣ такой высокой цѣны за никуда негодныя, по ихъ мнѣнію, доски, немедленно получили великодушное объясненіе художника о высокомъ художественномъ достоинствѣ этихъ иконъ. Поклонившись художнику «до земли за отверзаніе очей», магистръ богословія по совѣту этого знатока, остановился на мысли реставрировать старинныя иконы иконостаса. Тогда двѣ иконы были взяты въ мастерскую знатока-художника, гдѣ подъ его неусыпнымъ и безвозмезднымъ наблюденіемъ они были превосходно отчищены изъ-подъ двухъ слоевъ позднѣйшихъ приписокъ спеціалистами-реставраторами, безъ капли подновленія, чего и не требовалось по причинѣ открывшейся рѣдкой сохранности древней иконописи. Восторгаясь такими результатами, магистръ богословія и церковый староста были однако очень недовольны перспективою уплаты 3500 рублей, спрошенныхъ реставраторами за отчистку всѣхъ иконъ иконостаса. И вотъ, желая убѣдиться въ недобросовѣстности этой цѣны, магистръ богословія съ совершенно ничѣмъ неоправдываемою невѣжественностью, вручаетъ двѣ иконы захудалому живописцу вывѣсокъ, другія двѣ—мѣстному иконописцу-ремесленнику и одну посылаетъ въ Москву въ мастерскую къ извѣстному иконописцу-хозяину.

Такимъ образомъ были погублены пять дивныхъ иконъ, варварскимъ пріемомъ счищенныя до досокъ и вновь написанныя самымъ базарнымъ мастерствомъ, не представляющимъ ни малѣйшей стоимости. Однако магистръ богословія, не сознавая своего вандализма, но признавая первую реставрацію идеальной, а послѣдующія неудовлетворительными, по ничѣмъ необъяснимымъ причинамъ, отдаетъ подрядъ московскому иконописцу-хозяину и по той же разцѣнкѣ, какая была представлена первыми реставраторами. Видя неминуемую и невозвратимую гибель всего иконостаса, художникъ-коллекторъ предложилъ за эти иконы двадцать пять тысячъ рублей съ обязательствомъ при этомъ написать безвозмездно новый иконостасъ. Но это предложеніе было отвергнуто. Тогда осталось почтенному художнику поставить ультиматумъ г-ну магистру богословія, который и былъ послѣднему объявленъ художникомъ-коллекторомъ совмѣстно съ другимъ художникомъ, бывшимъ въ то время проѣздомъ въ этомъ городѣ. Ультиматумъ гласилъ слѣдующее: предлагалось или во время образумиться г-ну магистру богословія и умышленно не портить иконы, абсолютно ихъ обезцѣнивая, или оба художника рѣшили, немедленно предавъ гласности описанную исторію, довести обо всемъ и до свѣдѣнія Археологическаго общества.

Только благодаря такому энергичному воздѣйствію, магистръ богословія, стре-

мясь наивозможно благополучнѣе выйти изъ своего нелѣпаго положенія, вынужденъ былъ самъ довести обо всемъ до свѣдѣнія Археологическаго общества, прося научить, какъ поступить съ злополучными иконами.

Число случаевъ подобнаго вандализма со стороны настоятелей церквей безконечно... и разъ даже вмѣшательство лицъ компетентныхъ, съ безвозмездными указаніями и помощью, ведетъ еще къ большему непроходимому невѣжеству,—что же дѣлается тамъ, гдѣ ничей духъ не смущается подобнымъ радѣніемъ о благолѣпіи храмовъ!

Я привелъ этотъ случай какъ примѣръ, говорящій о недостаточной радикальности мѣръ академической переписи и непримѣняемости veto Археологическаго общества во всѣхъ необходимыхъ случаяхъ, въ виду недостаточности числа лицъ, обладающихъ этимъ правомъ, примѣръ, изъ котораго само собою вытекаетъ заключеніе моего повѣствованія.

Необходимость (давно сознанная всѣми) сохраненія высокохудожественныхъ древностей русскаго церковнаго искусства, при возможности собранія ихъ всѣхъ въ правительственные идеально оберегаемые музеи, вызываетъ неотложность новыхъ мѣропріятій, могущихъ привести къ сознательному сбереженію церковныхъ предметовъ въ мѣстахъ ихъ нахожденія *поднятіемъ уровня пониманія ихъ дѣйствительнаго и всесторонняго значенія въ учащихся въ духовныхъ семинаріяхъ*, будущихъ хозяевъ церковнаго имущества.

Но достиженіе послѣдняго возможно въ очень отдаленномъ будущемъ, даже при дружныхъ усиліяхъ всѣхъ, могущихъ вліять на программу духовныхъ семинарій, въ силу чего приходится остановиться только на слѣдующихъ, возможныхъ въ ближайшемъ будущемъ, и пока вполнѣ достаточныхъ мѣропріятіяхъ.

Имѣю честь предложить:

1) Ходатайствовать первому съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ о принятіи Св. Пр. Синодомъ подъ свое высокое покровительство разрѣшеніе насущнаго вопроса оберегаемости церковно-художественнаго имущества, путемъ разсылки предписанія церковнымъ настоятелемъ: а) сберегать безъ передѣлки абсолютно все древнее, изветшалое, даже кажущійся самый ненужный церковный ломъ, и если къ тому будутъ изысканы мѣстные способы—въ монастыряхъ, семинаріяхъ, кто окажется въ состояніи отвести удобное помѣщеніе для сохраненія лишняго или упраздненнаго церковнаго имущества. б) Всякій ремонтъ, подновленіе или упраздненіе производить не иначе какъ испросивши предварительно на то разрѣшеніе и указанія отъ компетентной инстанціи.

2) Ходатайствовать первому съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ передъ Св. Пр. Синодомъ о расширеніи дѣятельности каѳедры церковной археологіи, имѣющейся при духовной академіи, въ составъ которой входитъ знакомство и съ художественно-церковной археологіей, а также о желательномъ обогащеніи программы духовныхъ семинарій по предмету сознательнаго отношенія къ церковному имуществу, хотя бы путемъ замѣны незначительныхъ часовъ рисованія, ничего не могущихъ дать учащимся, лекціями о художественномъ и историко-религіозномъ значеніи церковнаго убранства.

3) Ходатайствовать первому съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ передъ Правительствомъ объ разрѣшеніи основать обширнѣйшее общество друзей старинныхъ художественныхъ памятниковъ и ихъ сохраненія, съ дарованіемъ членамъ общества права veto.

4) Ходатайствовать первому съѣзду русскихъ художниковъ и любителей художествъ о признаніи Правительствомъ предметовъ древне-русскаго свѣтскаго и религіознаго художественнаго творчества *неотчуждаемой національно-государственной собственностью*, съ запрещеніемъ ихъ вывоза за предѣлы Имперіи, при обнародованіи закона о конфискаціи таковыхъ предметовъ въ пользу государственныхъ музеевъ, при случаѣ покушенія на ихъ вывозъ изъ Россіи черезъ границу.

При нѣкоторыхъ духовныхъ семинаріяхъ были попытки собранія и храненія древнихъ церковныхъ предметовъ, оказавшіеся упраздненными изъ церквей. Казалось бы, что эти робкіе шаги указываютъ на возможность *учрежденія національнаго историко-художественнаго религіознаго музея*, отсутствіе котораго болѣзненно сказывается на нашей иконографіи, для созданія котораго не совсѣмъ еще ушло время. Я позволяю себѣ обратить вниманіе съѣзда и на этотъ вопросъ, поднятіе котораго было-бы какъ нельзя болѣе своевременно, тѣмъ болѣе, что въ скоромъ будущемъ, по желанію Государя Императора, въ Петербургѣ долженъ основаться музей русскихъ художественныхъ производствъ.

Блестящая идея общества любителей художествъ собрала здѣсь мирную дружину художниковъ и любителей художествъ, которая полна энергіи и силы осуществить намѣчаемое отдѣльными членами съѣзда, если на голосъ послѣднихъ сочувственно отзовется первый съѣздъ художниковъ, а потому предоставляю вашему просвѣщенному вниманію заключенія моего доклада для ихъ принятія или дальнѣйшей разработки, если они найдутъ и поддержку въ лицѣ нашего перваго съѣзда.

К. М. Быковскій.

Выражая полное сочувствіе высказаннымъ мыслямъ о сохраненіи нашихъ древне-русскихъ памятниковъ, я бы предложилъ, не признаетъ ли съѣздъ возможнымъ передать на обсужденіе совѣта всѣ тѣ предложенія, которыя были обращены къ съѣзду, такъ какъ нѣкоторыя изъ нихъ выходятъ изъ круга дѣятельности Съѣзда, и по разсмотрѣніи ихъ совѣтъ доложитъ въ слѣдующемъ засѣданіи.

(Принято).

Засѣданіе закончилось сообщеніемъ М. И. Бочарова «О декоративной живописи», въ которомъ референтъ, выразивъ сожалѣніе о томъ, какъ мало обращается у насъ вниманія на сохраненіе этого рода произведеній, предложилъ Съѣзду принять мѣры къ устройству библіотекъ макетовъ.

Проф. Петрушевскій.

Эти предложенія будутъ приняты въ Совѣтъ на разсмотрѣніе, а потомъ будутъ предложены на окончательное утвержденіе.

Н. Н. Каразинъ.

Я не говорю о декоративномъ творчествѣ, область котораго безгранично широка; здѣсь говорится о декоративномъ искусствѣ, о выставкѣ твореній нашей лите-

ратуры для сценическихъ представленій. Это тоже требуетъ большого таланта для созданія. Конечно, для писанія этихъ декорацій, для обученія, нельзя довольствоваться самой идеальной мастерской для писанія картинъ. Тутъ требуется спеціальное зданіе, очень дорого стоющее. Классъ этого искусства съ правильно поставленнымъ курсомъ точно также необходимъ. Это, въ видѣ опыта, было открыто при Академіи Художествъ, но одного серьезнаго класса слишкомъ мало, чтобы приготовить плеяду декораторовъ, которые все болѣе требуются; тутъ нужны не маляры, а художники. Этому горю трудно помочь, но я предложилъ бы другой выходъ, а именно указанное составленіе библіотекъ макетовъ. Это точная въ масштабѣ модель разбирающейся сцены, гдѣ показаны всѣ перспективы, и которая можетъ быть въ освѣщеніи и въ краскахъ. По такой макетѣ можетъ сдѣлать другую гораздо менѣе опытный ученикъ. Эти макеты, которыя гибнутъ у насъ даже въ кладовыхъ Императорскихъ театровъ, и не подлежатъ охранѣ. Какая бы это была интересная библіотека, въ которой мы могли бы прослѣдить цѣлый періодъ постановки драмы. Это была бы въ краскахъ картина хода развитія театральнаго искусства! Эти макеты играли бы роль нѣмыхъ учителей. Слѣдуетъ просить о заказѣ копій старыхъ макетовъ и о цѣлесообразномъ ихъ употребленіи.

VIII.

Засѣданія секціи преподавателей рисованія.

I.

26-го апрѣля.

Предсѣдатель К. М. Быковскій.

Секретарь секціи В. М. Михеевъ.

Засѣданіе открылось выраженіемъ благодарности, высказанной отъ лица съѣзда К. М. Быковскимъ члену съѣзда Д. М. Струкову, какъ иниціатору образованія секціи преподавателей рисованія, и всѣмъ, откликнувшимся на призывъ съѣзда преподавателямъ.

Д. М. Струковъ прочиталъ слѣдующее сообщеніе:

1-й съѣздъ художниковъ и любителей художествъ есть явленіе знаменательное въ русской жизни. Это есть разсвѣтъ зари русскаго искусства, которое въ живописи, зодчествѣ и скульптурѣ давно уже заявило свѣту о превосходныхъ трудахъ русскихъ художниковъ. Это есть плоды посѣва начальнаго знанія искусства, какъ азбука въ грамотности — рисованіе. Первыми предвозвѣстниками рисованія въ искусствѣ есть смиренные труженики — учителя рисованія, которые своею любовью къ дѣлу могли внушать любовь къ искусству между учащимися, изъ коихъ, мы видимъ въ наши дни, нѣкоторые заслужили громкое имя по искусству среди всего образованнаго міра. Не взирая на то, что рисованію, по неразвитости массы русскаго народонаселенія, не придавали значенія могучей силы искусства, а въ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ, хотя въ программахъ въ теченіе ста лѣтъ между науками значилось и обученіе рисованія, но, какъ предметъ необязательный, то большинство избѣгало учиться азбукѣ искусства и только въ 1891 году, благодаря вниманію правительства, рисованіе признано предметомъ обязательнымъ по министерству народнаго просвѣщенія, чѣмъ оказано нравственное вознагражденіе учителямъ рисованія; но и при этихъ данныхъ, во многихъ учебныхъ образовательныхъ заведеніяхъ, едва ли усвоено ясное понятіе о значеніи искусства, такъ какъ учитель рисованія лишенъ возможности задавать уроки на домъ, чтобы не отымать времени назначеннаго для уроковъ по предметамъ. Не рѣдкость и такія явленія, что когда учащійся наукамъ оказывалъ слабыя познанія, то разрѣшалось заниматься въ часы уроковъ рисованія подготовкой научнаго урока, а въ низшихъ школахъ, исключая столичныхъ городскихъ училищъ, нѣтъ и рѣчи о рисованіи, почему въ результатѣ масса людей обладающихъ природными талантами

къ искусству и не имѣющая руководства первоначальныхъ пріемовъ, азбуки рисованія, лишена возможности развивать свои способности. Эти таланты безслѣдно блекнутъ и умираютъ, не говоря о томъ, что люди, обреченные заниматься ручнымъ трудомъ или фабричнымъ производствомъ (иноземными машинами), по неимѣнію понятія о первоначальныхъ пріемахъ рисованія не могутъ исполнять свои труды болѣе правильно и болѣе изящно, почему почти всѣ русскія производства не въ состояніи конкурировать съ однородными предметами, исполненными въ Западной Европѣ. Вслѣдствіе чего переплата денегъ несмотря на богатство русской природы произвела долгъ въ государствѣ. На основаніи всего высказаннаго имѣю честь предложить гг. членамъ съѣзда обсудить вопросъ о томъ, чтобы на Руси развитіе искусства, или правильнѣе сказать, первоначальное обученіе искусства находилось бы не ниже уровня, какъ дѣло это поставлено во всей Западной Европѣ.

М. Д. Раевская-Иванова.

Во-первыхъ, мѣшаетъ успѣшности обученія рисованію недостатокъ времени, поэтому требуется увеличеніе числа учебныхъ часовъ для рисованія. Затѣмъ большинство учителей рисованія, преимущественно провинціальныхъ, не только не умѣютъ объяснять пріемы рисованія, но и не вполнѣ обладаютъ умѣньемъ рисовать. Напримѣръ въ одномъ изъ университетскихъ провинціальныхъ городовъ, изъ 40 учителей оказалось 5 вполнѣ владѣющихъ своимъ предметомъ. Это происходитъ отъ того, что большинство преподавателей рисованія напримѣръ въ начальныхъ школахъ выходитъ изъ учительскихъ семинарій и епархіальныхъ училищъ, гдѣ рисованіе не обязательно и по этому проходится слабо. Отсюда потребность хлопотать о введеніи обязательнаго преподаванія рисованія въ епархіальныхъ школахъ и учительскихъ семинаріяхъ.

Д. М. Струковъ предложилъ просить оберъ-прокурора Святѣйшаго Синода о введеніи обязательнаго обученія рисованію въ епархіальныхъ училищахъ.

К. М. Быковскій заявилъ, что предварительнымъ комитетомъ съѣзда было разослано до 500 экз. вопросныхъ пунктовъ по преподаванію рисованія и прочиталъ ихъ собранію *).

Г-жа Раевская-Иванова замѣтила, что, по вопросу объ обязательности преподаванія рисованію, въ комиссіи преподавателей при с.-петербургскомъ техническомъ съѣздѣ было уже постановлено ходатайствовать объ этомъ.

А. С. Чиненовъ прочиталъ сообщеніе о мѣрахъ къ развитію искусства въ Россіи.

Онъ указалъ на недостатокъ въ провинціи школъ рисованія и на потребность открывать ихъ. Онъ увѣренъ, что въ провинціи найдется достаточное число ревнителей художественнаго просвѣщенія, готовыхъ оказать поддержку этимъ школамъ, разъ онѣ будутъ открыты. Преподавателей же рисованія, съ истинно-художественнымъ образованіемъ, если ихъ окажется мало въ провинціи, можно будетъ найти въ столицахъ. Своимъ вліяніемъ на провинціальное общество они могли бы поднять интересъ въ немъ къ художественному творчеству. При школахъ рисованія

---

*) Помѣщены въ приложеніяхъ, съ отвѣтами.

необходимо устраивать хотя небольшія художественные музеи съ образцами произведеній выдающихся русскихъ художниковъ. Докладчикъ увѣренъ, что и въ этомъ отношеніи найдутся лица, готовыя поддержать матеріально эти музеи. Авторы же художественныхъ произведеній, вѣроятно, не откажутъ предоставлять этимъ музеямъ хотя бы тѣ изъ своихъ созданій, которыя не проданы. Хотя провинціальныя общества и принято считать за общество дикарей, но затроньте душу этихъ дикарей, и они чутко поймутъ высокое значеніе искусствъ. При школахъ изрѣдка должны устроиваться выставки произведеній учениковъ школы, а также и посторонникъ лицъ, обнаруживающихъ художественныя способности. Далѣе докладчикъ коснулся того, что въ средне-образовательныхъ школахъ вообще обращается мало вниманія на рисованіе, вслѣдствіе чего самими преподавателями рисованія овладѣваетъ равнодушное отношеніе къ своему предмету, а между тѣмъ рисованіе, какъ предметъ искусства, очень близко душѣ ребенка, который, встрѣчая вмѣсто поддержки холодное отношеніе, постепенно охладѣваетъ и самъ къ рисованію. Кромѣ того, у ребенка нѣтъ въ большинствѣ случаевъ предметовъ, копированіемъ которыхъ онъ могъ бы поддержать свой интересъ къ рисованію.

Вообще же необходимо болѣе тѣсное сближеніе между преподавателями въ области воспитанія и развитія въ средне-образовательной школѣ.

Кромѣ того рисованіе важно, какъ подспорье при изученіи географіи, исторіи и русской литературы, музей же при рисовальныхъ школахъ и выставки при нихъ могутъ вызвать большее единеніе и постоянный обмѣнъ мыслей вообще между преподавателями провинціальныхъ школъ. Результатомъ всего этого будетъ увеличеніе въ провинціальномъ обществѣ интереса къ искусству и расширеніе его художественныхъ понятій. Родители учениковъ перестанутъ индиферентно относиться къ занятію дѣтей рисованіемъ, все же провинціальное общество облагородится болѣе возвышенными потребностями.

Докладчикъ закончилъ словами: «Широко ты, матушка Русь, протянулась, далеко въ тебѣ слабые одинокіе братья взываютъ о помощи, и откликнешься ты, какъ откликнулась теперь на призывъ къ доброму святому дѣлу!»

Во время послѣдовавшихъ за этимъ преній г. Костанди указалъ, какъ на причину плохаго положенія рисованія въ школахъ — на пренебреженіе родителей къ нему, которымъ невольно заражаются и дѣти. Поэтому нужно, чтобы пресса разъясняла обществу пользу рисованія.

Г-жа Раевская-Иванова высказала, что неуспѣшность рисованія въ школахъ зависитъ отъ метода преподаванія, главнымъ же образомъ отъ любви самого преподавателя къ дѣлу.

А. А. Корелинъ заявилъ, что воспитанники духовныхъ училищъ въ особенности должны быть обучены рисованію, дабы возбуждать въ народѣ интересъ къ искусству.

Н. В. Розановъ сказалъ, что большинство преподавателей пренебрегаетъ указаніями Академіи обучать рисовать съ натуры, обучая рисованію съ оригиналовъ, чѣмъ задерживаютъ успѣшность преподаванія.

Г-жа Раевская-Иванова обратила вниманіе на воззрѣніе на рисованіе какъ на механическое искусство. Нужно, чтобы ученикъ сознательно относился къ рисованію, нужно сообщать ему понятія геометрическія, что дастъ ему и умственную пищу и облегчитъ занятіе рисованіемъ.

Н. П. Каразинъ, сдѣлавъ сводъ того, что было высказано, пришолъ къ заключенію, что главная причина неуспѣшности преподаванія рисованія — во взглядѣ на него, какъ на незначительный предметъ, а этотъ взглядъ зависитъ отъ его необязательности, поэтому прежде всего надо добиться его обязательности; что же касается методовъ и программъ, то нужно предоставить какъ можно больше, самостоятельности преподавателю, ибо преподаваніе искусства—дѣло душевное, а всякія узы для такого дѣла приносятъ вредъ.

Г. Розановъ замѣтилъ, что никакая программа не стѣснитъ учителя.

А. М. Колесовъ указалъ, что рисованіе съ орнаментовъ—самое непонятное для учениковъ. Ихъ заинтересовываетъ или рисованіе съ натуры или съ гипсовыхъ слѣпковъ.

В. Н. Карташевъ сказалъ, что никакой методъ, при теперешнемъ числѣ уроковъ, не поможетъ выполнить всю программу, указанную Академіей.

Н. Н. Каразинъ выразилъ, что не слѣдуетъ точно соблюдать программу; нужно только, по возможности, ею руководствоваться.

С. А. Ахмаковъ сказалъ, что онъ считаетъ минимальное число учебныхъ часовъ рисованія въ среднеучебныхъ заведеніяхъ—3 часа въ недѣлю.

Г. Костанди замѣтилъ, что это число уроковъ достаточно только при условіи сокращенія программы.

Г. Чиненовъ сказалъ, что онъ собиралъ всевозможные наброски рисунковъ дѣтей и нашелъ, что дѣти сами собой идутъ вѣрнымъ путемъ; имъ не нужно навязывать правилъ—надо имъ только помогать. Геометрическія понятія надо указывать не на геометрическихъ фигурахъ, а на живыхъ обиходныхъ предметахъ геометрической формы.

П. А. Власовъ.

Программа необходима, чтобы предупредить произволъ преподавателей.

В. М. Мпхеевъ предложилъ рѣшить вопросъ: Если преподаваніе рисованія обязательно, то нужны ли при этомъ экзамены?

С. В. Праотцевъ замѣтилъ, что способности учениковъ слишкомъ разнообразны, чтобы подойти подъ какую-нибудь программу; при томъ программа вызываетъ нежелательное давленіе не компетентнаго въ рисованіп начальства школы.

Г. Струковъ сказалъ, что экзамены необходимы, какимъ же образомъ ихъ производить—можетъ указать примѣръ Лепешкинской профессіональной школы въ Москвѣ.

Г. Костанди предложилъ, какъ руководство для перевода учениковъ изъ класса въ классъ, не экзамены, а годовыя отмѣтки.

К. М. Быковскій замѣтилъ, что наука и искусство, относительно экзаменовъ, не могутъ быть поставлены наравнѣ. Рисованіе не требуетъ той неуклонной послѣдовательности въ прохожденіи курса, какъ наука.

Г-жа Раевская-Иванова возразила, что, какъ обще-образовательный предметъ—рисованіе можетъ быть подчинено такой же послѣдовательности, какъ и науки. Примѣръ этому мы видимъ въ Западной Европѣ.

П. И. Швырковъ.

Если рисованіе будетъ обязательно, то нужны хорошо устроенные рисовальные классы и всѣ необходимыя приспособленія.

А. С. Чиченовъ.

Не нужно экзаменовъ и отмѣтокъ: они возбуждаютъ вредящее дѣлу соревнованіе между учениками. Судья же успѣшности учениковъ—только ихъ преподаватель.

К. М. Быковскій замѣтилъ, что необходимъ контроль надъ преподавателями.

Г. Чиненовъ отвѣтилъ, что контролировать можетъ особая комиссія изъ компетентныхъ лицъ, наблюдая работы учениковъ во время года.

С. А. Ахмаковъ.

Экзамены не нужны, потому что они стѣсняютъ и волнуютъ дѣтей.

А. М. Колесовъ.

Безъ экзамена ученики не занимаются, и самолюбіе ихъ не находитъ удовлетворенія.

Г. Власовъ предложилъ одинъ общій экзаменаціонный рисунокъ.

Г. Чиненовъ указалъ, что могутъ быть таланты, превосходящіе общій уровень и требующіе болѣе труднаго рисунка.

Г. Костанди предложилъ полугодовые экзамены по рисованію.

Г-жа Раевская-Иванова выразила, что совершенно довольно для перевода изъ класса въ классъ пересмотра годовыхъ работъ.

Г. Поповъ сказалъ, что неумѣстно поднимать вопросъ объ экзаменахъ по рисованію, когда въ послѣднее время намѣреваются уничтожить ихъ даже по наукамъ.

К. М. Быковскій предложилъ вопросъ, кто должны быть членами комиссій, контролирующихъ учителей рисованія.

Г. Ахмаковъ отвѣтилъ, что художники и вообще преподаватели искусствъ.

Г. Корелинъ сказалъ, что контроль вообще нежелателенъ, въ виду возможныхъ лицепріятій.

Г. Поповъ сказалъ, что экзамены нежелательны, какъ дѣло случая. Притомъ они пугаютъ дѣтей. Необходимо видѣть самый процессъ работы дѣтей, иначе нельзя судить объ успѣшности.

Далѣе во время преній былъ поднятъ вопросъ объ учрежденіи округовъ по преподаванію рисованію и дежурныхъ инспекторовъ.

Г. Костанди замѣтилъ, что инспекторы должны держаться установленной программы, дабы устранить произволъ, какъ учителей, такъ и инспекторовъ.

К. М. Быковскій, дѣлая выводъ изъ всего сказаннаго въ засѣданіи пришелъ

къ заключенію, что за обязательность преподаванія рисованію высказалось все собраніе безъ исключенія. Въ виду же недостатка времени и сложности вопроса пренія о учебныхъ часахъ потребныхъ для рисованія и о другихъ вопросахъ, по его мнѣнію, собраніе вынуждено отложить до слѣдующаго засѣданія. Постановляя же резолюцію объ обязательности преподаванія рисованію, слѣдуетъ обратить главное вниманіе на то, что рисованіе въ обще-образовательныхъ школахъ есть предметъ общеобразовательный, воздѣйствующій на общее развитіе ученика.

Собраніемъ была принята слѣдующая редакція постановленія по вопросу объ обязательности преподаванія рисованія для представленія его въ общее собраніе съѣзда:

«Въ виду того, что элементы художественнаго образованія необходимы для полнаго развитія личности, Съѣздъ выражаетъ желаніе, чтобы во всѣхъ общеобразовательныхъ среднихъ и начальныхъ школахъ было введено обязательное преподаваніе рисованью».

Собраніе выразило благодарность К. М. Быковскому за его труды по созванію секціи преподавателей рисованія для обсужденія столь дорогихъ для нихъ вопросовъ.

Постановлено слѣдующее засѣданіе секціи назначить въ пятницу въ 8 часовъ вечера.

Затѣмъ засѣданіе было закрыто въ $11^1/_2$ часовъ вечера.

II.

29 апрѣля (вечеръ).

Предсѣдатель К. М. Быковскій.

Секретарь секціи В. М. Михеевъ.

К. М. Быковскій.

Въ прошломъ засѣданіи были приняты слѣдующія положенія. (Читаются эти положенія). Имѣетъ ли кто-нибудь представить отвѣты на разосланные комитетомъ съѣзда вопросы? Было бы желательно дополнить рядъ вопросовъ и потомъ все-таки продолжать начатую работу, чтобы къ будущему съѣзду подготовить нѣчто болѣе полное.

N. N.

Каждый изъ здѣсь присутствующихъ, и даже отсутствующихъ, охотно представитъ эти письменные отвѣты послѣ съѣзда. Я прошу позволенія доставить съ мѣста.

К. М. Быковскій.

Они войдутъ въ труды съѣзда, какъ интересный матеріалъ. Теперь мы перейдемъ къ вопросу, который хотя и былъ обсуждаемъ, но остался нерѣшеннымъ,—къ вопросу объ экзаменахъ.

М. Д. Раевская-Иванова.

Прежде, чѣмъ переходить къ вопросу объ экзаменахъ, которые займутъ много времени, я бы предложила поставить вопросъ, относящійся также къ этому дѣлу

и который будетъ встрѣченъ сочувственно, а именно: просить настоящій съѣздъ организовать черезъ извѣстный періодъ времени обязательные съѣзды учителей рисованія. Это можетъ подвинуть вопросъ о методахъ преподаванія и всѣ тѣ вопросы, которые занимаютъ насъ въ настоящее время.

К. М. Быковскій.

Вполнѣ сочувствуя вашему предложенію, я бы дополнилъ его тѣмъ, что желательно, чтобы, кромѣ участія Общества любителей художествъ, намъ образовать нѣкоторое общеніе по этому вопросу съ нѣкоторыми лицами, которыя откликнулись на призывъ съѣзда и пожаловали сюда, такъ что образовать уже нѣкотораго рода общеніе, чтобы подготовлять дальнѣйшіе вопросы съѣзда. Я бы просилъ всѣхъ, желающихъ принять участіе въ этой подготовительной работѣ, записаться на отдѣльныхъ листахъ съ обозначеніемъ своихъ адресовъ, и тогда постепенно то, что будетъ вырабатываться, мы будемъ сообщать и просить дальнѣйшихъ указаній, которыя мы можемъ получить отъ мѣстныхъ дѣятелей.

Многіе.

Желательно.

И. Е. Евсѣевъ.

Въ Москвѣ есть такая комиссія при Музеѣ прикладныхъ знаній. Преподаватели собираются со всѣхъ округовъ; прошлый годъ была первая попытка и преподавателей собралось около 60 человѣкъ. Эта комиссія продолжается и зимой разъ или два въ мѣсяцъ, такъ чот у насъ сближеніе преподавателей уже началось.

К. М. Быковскій.

Ваше Общество предполагаетъ эти съѣзды часто?

И. Е. Евсѣевъ.

Каждый годъ.

К. М. Быковскій.

Это не объявленный съѣздъ?

И. Е. Евсѣевъ.

Это наша частная предпріимчивость.

К. М. Быковскій.

Эти занятія не исключаютъ возможности и важности общаго съѣзда, такъ что подготовительныя работы къ съѣзду могутъ идти при желательномъ вашемъ участіи.

С. А. Измайловъ.

Подготовительныя работы могли бы идти въ нашей комиссіи.

К. М. Быковскій.

Надо составить соединенную комиссію изъ членовъ Общества любителей художествъ и изъ членовъ вашего Общества при одномъ изъ обществъ. Можно было

бы устроить рядъ общихъ засѣданій, чтобы подготовлять эту работу. Я обращаю вниманіе, что желательно участіе въ этомъ дѣлѣ тѣхъ лицъ, которыя въ настоящее время принимаютъ участіе въ нашемъ теперешнемъ съѣздѣ, и просилъ бы оставить свои адреса, кто желаетъ войти въ близкое сношеніе по этому вопросу съ обществомъ любителей художествъ. Считаете возможнымъ это принять? (Принято.)

К. М. Быковскій.

Теперь мы перейдемъ къ вопросу объ экзаменахъ. Нужны ли вообще экзамены по рисованію, или нѣтъ?

Г. Даниловъ.

По моему нѣтъ. Является масса неудобствъ. Новые ученики, поступающіе въ старшій классъ заведенія, гдѣ рисованіе преподавалось съ перваго класса, совершенно незнакомы съ рисованіемъ и только тормозятъ дѣло. Съ ними нужно заниматься отдѣльно или бросить совсѣмъ. Пріемныя испытанія имѣютъ большое значеніе, а переводныя не нужны, потому что каждый преподаватель будетъ стремиться приготовляться къ экзамену, но не къ тому, чтобы заниматься предметомъ.

N. N.

Несмотря на экзаменъ и на полученіе ученикомъ средняго учебнаго заведенія неудовлетворительнаго балла, его все равно переведутъ въ слѣдующій классъ, и у ученика явится пренебреженіе и насмѣшливое отношеніе къ рисованію. Оставить за рисованіе въ томъ же классѣ невозможно.

К. М. Быковскій.

Рисованіе будетъ обязательнымъ.

В. А. Ликинъ.

Рисованіе считается не только не обязательнымъ, но даже третьестепеннымъ предметомъ. Обыкновенно начальство учебныхъ заведеній не можетъ понять того, что для насъ ясно. Мы считаемъ этотъ предметъ общеобразовательнымъ, а въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ не могутъ этого дѣла уяснить, потому что нѣтъ сочиненій по этой части. Начальство, несмотря на то, что это предметъ обязательный, всегда считаетъ его не обязательнымъ. Учиться заставляютъ всѣхъ, но переводятъ, несмотря на плохіе баллы. Въ реальныхъ училищахъ этотъ предметъ болѣе обязательный, но изъ-за него нельзя тормозить учениковъ.

К. М. Быковскій.

Если рисованіе будетъ обязательно, то какая ваша мысль переводить изъ класса въ классъ—безъ экзамена или съ экзаменомъ?

В. А. Ликинъ.

Для чего это говорить, когда неизвѣстно, возможно ли это ввести?

К. М. Быковскій.

Если мы ходатайствуемъ объ обязательности, то мы говоримъ о такой обязательности, которая будетъ, иначе намъ стремиться къ этому не зачѣмъ.

В. А. Ликинъ.

Если введется первое время, то потомъ сведется на ничто. Естественная исторія считается за болѣе важный предметъ, но, несмотря на плохіе баллы, ученика все-таки переводятъ.

К. М. Быковскій.

Нужны переводные экзамены или нѣтъ? Прошлый разъ одни говорили, что можно дѣлать экзамены, ставить баллы и переводить, а другіе говорили, что нужно, чтобы былъ контроль.

В. А. Ликинъ.

Когда будетъ введено обязательное рисованіе, тогда и можно будетъ говорить.

К. М. Быковскій.

Вы считаете это преждевременнымъ?

В. А. Ликинъ.

Я не нахожу возможнымъ высказаться.

П. В. Нейскій.

Въ классическихъ гимназіяхъ рисованіе обязательно, въ реальныхъ училищахъ обязательно, но тамъ оно поставлено иначе, тамъ смотрятъ иначе и отмѣтки считаются. У насъ же, хотя оно обязательно, но отмѣтки не считаются. Что же въ классическихъ гимназіяхъ будетъ за экзаменъ, если рисованіе кончается въ III классѣ рисованіемъ простыхъ орнаментовъ?

К. М. Быковскій.

Вы считаете, что экзаменовъ не нужно, но и провѣрки никакой не нужно?

П. В. Нейскій.

Провѣрку можетъ дѣлать ревизоръ.

К. М. Быковскій.

По вашему экзаменовъ не нужно?

П. В. Нейскій.

Работы всегда видны.

Н. Н. Харламовъ.

Прежде чѣмъ рѣшить этотъ вопросъ, нужно рѣшить, каждаго ли ученика можно научить рисованію. Къ рисованію нужны врожденныя способности, и несправедливо изъ за рисованія удержать въ томъ же классѣ. Каждаго ли человѣка слѣдуетъ и можно учить рисованію?

К. М. Быковскій.

(Прочитавъ постановленіе предыдущаго засѣданія этой секціи.) Я полагалъ бы, что эта редакція исчерпываетъ всѣ эти вопросы.

Н. Н. Харламовъ.

Необходимо принимать въ соображеніе мѣсячныя отмѣтки, потому что на экзаменахъ могутъ быть случайности, напримѣръ, головная боль, которыя могутъ повредить ученику.

N. N.

Я бы предложилъ замѣнить экзамены выставкой ученическихъ работъ, плохихъ и хорошихъ.

Н. Н. Харламовъ.

Экзамены не исключаютъ выставки.

N. N.

Здѣсь имѣется въ виду выставлять годовыя работы.

К. М. Быковскій.

Нужны въ то же самое время и годичныя отмѣтки и провѣрка на экзаменахъ.

N. N.

При этомъ выставленныя, лучшія работы, могутъ быть открыты для общественнаго осмотра.

М. И. Шестеркинъ.

Какое же значеніе могутъ имѣть экзамены, разъ мы видимъ работу учениковъ за весь годъ? Во всѣхъ спеціальныхъ учебныхъ заведеніяхъ по рисованію такихъ экзаменовъ нѣтъ, а собираются рисунки за годъ и развѣшиваются, при чемъ ставятся общія отмѣтки. Такого экзамена, который бываетъ по общеобразовательнымъ предметамъ, тутъ быть не можетъ.

Н. Н. Харламовъ.

По всѣмъ остальнымъ предметамъ учитель тоже видитъ, какъ ученикъ занимается, но въ моментъ экзамена ученикъ производитъ такую умственную работу, которая даетъ ему самому итогъ. Это своего рода мозговая дѣятельность. Рисунокъ, который онъ сдѣлалъ въ часъ, его не затруднитъ, а можетъ учителя очистить отъ нареканій.

N. N.

Проводить параллель по научнымъ предметамъ и рисованію нельзя. Каждаго ученика учитель не въ состояніи каждый день спросить, а работы по рисованію могутъ быть осматриваемы.

Г. Даниловъ.

Я поддерживаю предложеніе годовой выставки. Это имѣетъ хорошее вліяніе на ученика и знакомитъ остальныхъ съ рисованіемъ.

N. N.

Учителя по научнымъ предметамъ всегда возвращаются къ старому; если будутъ экзамены по рисованію, то придется то же дѣлать и учителю рисованія; ему

придется нарисованное еще разъ рисовать, чтобы они тверже запоминали тѣ формы, которыя будутъ даны для экзаменовъ.

N. N.

Я все-таки принципіально хотѣлъ бы высказаться за экзамены. Здѣсь было говорено въ прошлый разъ по поводу программы и ея обязательности и было высказано нѣсколько взглядовъ, что программу нужно исполнять, но не буквально, возможно шире ее поставить и что экзамены не нужны. Какой же контроль надъ преподавателями и учениками? Только отмѣтки? Если учитель относится хорошо къ дѣлу, тогда это имѣетъ нѣкоторое значеніе; но если онъ черезъ два-три года утомился и начнетъ заниматься менѣе серьезно, тогда его отмѣтки не будутъ играть такой роли. Желателенъ какой-нибудь контроль. Въ этомъ случаѣ я полагаю, что слѣдовать программѣ необходимо нужно, и программа должна быть точно установлена, а во-вторыхъ, экзамены, не говоря о ихъ формѣ, необходимы.

N. N.

Форма годового отчета вполнѣ можетъ отвѣчать потребности.

К. М. Быковскій.

Вы полагаете, что нужно, чтобы былъ контроль надъ преподавателями, или выставка служитъ для перевода изъ класса въ классъ?

N. N.

Переводъ изъ класса въ классъ не зависитъ отъ рисованія. Это было бы несправедливо, потому что искусство свободно, и есть лица, которыя неспособны къ рисованію. Годовой отчетъ могъ бы удовлетворить многимъ требованіямъ.

N. N.

Въ реальныхъ училищахъ экзамены есть,—такъ называемыя, репетиціонныя работы, которымъ придается большое значеніе. Получившій плохой баллъ не переходитъ въ слѣдующій классъ, и ученики стараются работать. Эти репетиціонныя работы осматриваетъ комиссія, которая состоитъ изъ директора и спеціалиста предмета, такъ что контроль есть и надъ учениками, и надъ учителемъ. Я стою за то, чтобы экзамены были.

Н. М. Быковскій.

Вы понимаете экзамены въ смыслѣ исполненія извѣстной задачи въ присутствіи экзаменатора?

N. N.

Что разумѣется подъ словами учить рисовать? Предполагается развитіе ученика, чтобы онъ научился смотрѣть на природу и понимать перспективу практически. Параллель между преподаваніемъ научныхъ предметовъ и рисованія нельзя проводить, это говоритъ противъ того, чтобы допускать экзамены. Контроль надъ учителемъ нуженъ, потому что въ провинціи часто преподаватели рисованія осла-

бѣваютъ и начинаютъ только формально исправлять свою службу. Въ этомъ смыслѣ, нужно дѣлать выставки въ концѣ года, а экзаменовъ, гдѣ бы задавались рисунки, не должно быть. Учитель долженъ слѣдить впродолженіе года за учениками.

С. А. Кременскій.

Я думаю, что кстати приведу фактъ такого рода, что преподаватель, который въ теченіе цѣлаго года почти ничего не дѣлалъ, передъ выставкой приложилъ всѣ старанія, и выставка оказалась удачной, потому что работы всѣ были подчищены и исправлены. Врядъ ли выставки ученическихъ работъ могутъ принести пользу и замѣнить экзамены.

N. N.

Всего, что сдѣлано учениками въ теченіе года, нельзя исправить.

N. N.

Предполагается не выставка картинъ, а выставка всѣхъ работъ въ систематическомъ порядкѣ.

К. М. Быковскій.

Полагаютъ, что это сводъ всѣхъ работъ, которыя были прежде исполнены. Ни въ какой рисовальной школѣ преподаватели не станутъ стараться подукрасить рисунокъ; они поправляютъ только то, что слѣдуетъ.

N. N.

Если преподаватель поправляетъ рисунокъ въ классѣ, то это идетъ только на пользу ученика.

К. М. Быковскій.

Всякое дѣло основывается на довѣріи, но оно можетъ представлять возможность контроля. Въ училищѣ зодчества выставляются рисунки подъ NN, всѣ рисовали одну задачу, и всѣ ученики взаимно контролированы.

N. N.

Рисунокъ каждаго ученика извѣстенъ всѣмъ. Если бы учитель приложилъ свое усердіе, то уничтожилъ бы индивидуальность ученика, что было бы обличеніемъ учителя.

N. N.

Какой же контроль представляетъ экзаменъ въ теченіе часа?

С. А. Кременскій.

Въ прошломъ засѣданіи съѣздъ выразилъ желаніе, чтобы было обязательное преподаваніе рисованія. Такого рода желаніе можетъ быть принято во вниманіе, если только будутъ указаны средства постановки такого вопроса. Въ этомъ случаѣ нужно, не придавая особаго значенія экзаменамъ, считать ихъ средствомъ для того, чтобы, если такъ можно выразиться, внушить уваженіе къ такому важному предмету не только въ дѣтяхъ, но и въ лицахъ, прикосновенныхъ къ этому дѣлу.

Вмѣстѣ съ нашимъ ходатайствомъ о введеніи обязательнаго преподаванія рисованія мы кстати просили бы, чтобы были введены и экзамены по этому предмету.

N. N.

Я могу поддержать свое мнѣніе. Годовой отчетъ, когда вывѣшены рисунки, производитъ солидное впечатлѣніе.

N. N.

Я не могу себѣ уяснить, для кого гдѣ-нибудь въ провинціи устраивать выставку. Если устроить эту выставку въ московскомъ училищѣ живописи и ваянія, то это я понимаю, а въ гимназіи самъ директоръ этому не сочувствуетъ, преподаватели относятся чуждо къ этому дѣлу, и выставка будетъ устроена для самого преподавателя рисованія и для учениковъ, которые не могутъ быть оцѣнщиками произведеній. Для контроля ряда послѣдовательныхъ работъ у насъ есть учрежденіе—конкурсъ Императорской Академіи художествъ, на который черезъ каждые три года мы посылаемъ рядъ послѣдовательныхъ работъ, начиная съ первой работы и кончая послѣдней.

N. N.

Эта выставка будетъ для самихъ преподавателей очень поучительна. Вы говорите, что она не будетъ интересна? Я преподаю на фабрикѣ, и тамъ большая зала сплошь завѣшана рисунками въ извѣстномъ порядкѣ, и это производитъ впечатлѣніе.

N. N.

На фабрикѣ разсматриваютъ лица заинтересованныя, потому что тамъ преслѣдуется утилитарная цѣль.

N. N.

Когда сдѣлаешь выставку, то у учениковъ является соревнованіе.

Н. Н. Харламовъ.

Я тоже стою за это.

М. Д. Раевская-Иванова.

Я раздѣляю взглядъ о пользѣ выставки. Въ коллегіи преподавателей можетъ быть два учителя рисованія, даже если и одинъ, то все-таки между преподавателями другихъ предметовъ могутъ быть лица, или умѣющія рисовать, или имѣющія нѣкоторое понятіе о рисованіи. Учитель не станетъ рисовать вмѣсто ученика, потому что это значитъ себя уронить. Выставки могутъ замѣнить экзамены и будутъ полезны.

N. N.

Контроль въ одесскомъ учебномъ округѣ есть и приноситъ пользу.

N. N.

Въ прошлый разъ я говорилъ, что экзамены въ той формѣ, какъ предполагались, положительно немыслимы, а провѣрка какъ ученическихъ работъ, такъ и са-

михъ учителей должна быть въ концѣ года, если мы увидимъ, что воспитанникъ не успѣваетъ, а желательно, чтобы онъ успѣвалъ. Нужно для этого въ теченіе года поднять дѣятельность ученика и преподавателя. По отмѣткамъ трудно уловить картину цѣлаго; я поступаю слѣдующимъ образомъ. Въ теченіе года у насъ ставятъ четвертныя отмѣтки по всѣмъ предметамъ. Какое это имѣетъ значеніе? Для этого въ первую четверть ученики занимаются, зная, что ихъ успѣхъ будетъ разсмотрѣнъ и оцѣненъ. Если въ первую четверть онъ не успѣваетъ, на вторую онъ больше старается. Ему указываютъ, помогаютъ и къ третьей четверти онъ становится лучше, а къ четвертой еще лучше. Провѣрка посредствомъ комиссіи изъ учителей не трудна и поощряетъ учениковъ. Его карать не надо, а только похвалить товарища и у него явится соревнованіе. Слабаго не слѣдуетъ убивать единицей и оставлять въ классѣ. Послѣ двухъ,-трехъ провѣрокъ ученикъ можетъ окончательно поправиться и будетъ удовлетворителенъ. По одному рисунку трудно судить, какъ ученикъ успѣвалъ. Экзамены въ той формѣ, какъ по научнымъ предметамъ, невозможны.

К. М. Быковскій.

Вы предполагаете экзамены въ формѣ обозрѣнія рисунковъ?

N. N.

Я присоединяюсь къ этому воззрѣнію. Годичная выставка никого не запугаетъ—это праздникъ для учениковъ.

N. N.

Выставка—результатъ всего.

N. N.

Если принимать форму экзаменовъ, то въ формѣ задачъ, которыя бы выяснили сущность того, что ученикъ сдѣлалъ въ теченіе года.

N. N.

Это видно изъ текущихъ работъ.

N. N.

Я согласенъ, что экзамены имѣютъ громадное значеніе, разъ рисованіе будетъ въ тѣхъ же условіяхъ, какъ и другіе предметы.

К. М. Быковскій.

Оба мнѣнія къ тому же сводятся, но способъ провѣрки предлагается другой. Чѣмъ удовольствоваться: годичной выставкой или задачей, исполненной ученикомъ въ присутствіи преподавателей?

N. N.

Я за задачу.

N. N.

Какой же будетъ контроль?

N. N.

Неужели рисунокъ, который сдѣланъ въ полчаса, скажетъ мнѣ болѣе, чѣмъ цѣлый годъ?

Д. Н. Струковъ.

Въ прошедшемъ засѣданіи я поднялъ вопросъ объ экзаменахъ, который разъяснился въ теченіе прошедшаго и нынѣшняго засѣданія, — онъ оказался интереснымъ. Къ поднятію этого вопроса меня побудило то, что мнѣ приходилось быть свидѣтелемъ экзаменовъ въ профессіональной Лепешкинской школѣ. Это дѣло тамъ поставлено такъ: труды ученицъ по классамъ переплетены въ портфеляхъ, которые можно видѣть всякому желающему. Затѣмъ въ вазѣ находятся билеты; ученица вынимаетъ билетъ и въ присутствіи экзаменаторовъ исполняетъ на доскѣ или бумагѣ рисунокъ, назначенный въ билетѣ, и вы по ея пріемамъ можете видѣть, понимаетъ ученица дѣло или нѣтъ. Экзамены поощряютъ ученицу, она очень дорожитъ этимъ и старается одна передъ другой изобразить правильнѣе и скорѣе. Для провѣрки существуютъ тетради, въ которыхъ вы видите дѣйствительный успѣхъ ученицы за цѣлый годъ. Я и хотѣлъ предложить, можно ли такой пріемъ употреблять во всѣхъ школахъ? Вѣдь нужна же какая-нибудь провѣрка учащихся? Слѣдя въ теченіе 40 лѣтъ за своимъ преподаваніемъ и за преподаваніемъ другихъ учителей и учениковъ, могу сказать, что программа по рисованію, утвержденная министерствомъ народнаго просвѣщенія, едва ли возможна для исполненія въ среднихъ общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ, почему предлагаю съѣзду, не признаете ли возможнымъ хлопотать объ утвержденіи инспекціи изъ спеціалистовъ.

Въ военно-учебныхъ заведеніяхъ были пробныя лекціи для учителей рисованія, чѣмъ успѣхи рисованія были подняты настолько, что до сихъ поръ продолжаютъ идти въ тѣхъ же рамкахъ; но въ другихъ вѣдомствахъ, по моему понятію, рисованіе находится въ такомъ положеніи, что учащіеся могутъ сказать: «зачѣмъ же насъ учатъ рисованію?» А рисованіе есть фундаментъ общаго образованія и посѣва для будущихъ художниковъ. Какъ же оно идетъ безъ контроля! На выставку, во время актовъ, гдѣ есть такой обычай, требуется показать рисунокъ чистенькій, хорошенькій, почему учитель самъ поправляетъ рисунки учащихся, и, такимъ образомъ, какъ бы на экзаменъ являются такіе рисунки, которые ученикъ впослѣдствіи одинъ нарисовать не сможетъ, и послѣ даже не беретъ въ руки карандашъ. Я знаю это и на своихъ дѣтяхъ: принесутъ домой рисунокъ очень порядочный, а если заставлю нарисовать такой же еще разъ, не умѣютъ взяться.

N. N.

Вредъ экзаменовъ въ той формѣ, какъ предлагали здѣсь, достаточно былъ доказанъ и указано, насколько экзамены вліяютъ на нравственную сторону. Мнѣ казалось бы, что репетиціонныя работы должны остаться.

N. N.

Экзамены во многихъ учебныхъ заведеніяхъ существуютъ. Я хотѣлъ обратить вниманіе на то неудобство, которое является въ гимназіяхъ. Ученикъ, поступая въ

гимназію готовится по всѣмъ предметамъ, а къ рисованію не готовится, его принимаютъ, онъ являѣтся въ третій классъ совершенно неприготовленнымъ. Нельзя ли обратить на это вниманіе.

К. М. Быковскій.

Затронутый вами вопросъ очень важный.

N. N.

Этотъ вопросъ я поднималъ въ педагогическомъ совѣтѣ. Нужно, чтобъ ученики исполняли то, что требуетъ программа.

N. N.

Это можно тогда осуществить, если предметъ будетъ обязательный.

С. А. Кременскій.

У насъ поднятъ вопросъ, въ какой мѣрѣ вводить обязательное преподаваніе рисованія, и поставленъ вопросъ, быть или не быть экзаменамъ. О значеніи экзаменовъ говорить не слѣдуетъ, потому что это будетъ безконечно. Въ какой формѣ практиковать эти экзамены—не намъ говорить. Въ каждомъ учебномъ заведеніи есть педагогическія силы, которыя могутъ опредѣлить и намъ слѣдуетъ только рѣшить вопросъ: быть или не быть экзаменамъ?

К. М. Быковскій.

Дѣйствительно, выясняется, что нѣтъ большинства ни въ пользу той формы, ни въ пользу другой. Я бы предложилъ вопросъ о формѣ экзаменовъ оставить открытымъ, а экзаменаціонная провѣрка желательна. Позвольте сначала поставить такой вопросъ: при введеніи обязательнаго обученія рисованію необходимы экзамены какъ вступительные, такъ и дальнѣйшіе?

Н. Н. Харламовъ.

Позвольте внести этотъ вопросъ въ тотъ списокъ, который будетъ разосланъ: о формѣ и какъ производить экзамены, чтобы каждый прислалъ свое мнѣніе.

К. М. Быковскій.

Мы слышали голоса, которые вообще были противъ экзаменовъ.

N. N.

Этихъ голосовъ было очень много.

В. М. Михеевъ.

Спутывать всякую провѣрку съ экзаменомъ не слѣдуетъ. Мнѣніе объ экзаменахъ имѣетъ массу противорѣчій, и мы не можемъ остановиться ни на чемъ. Если бы рѣшить этотъ вопросъ баллотировкой, это бы имѣло большое значеніе. Я бы

предложилъ собранію высказаться прямо и ясно: за экзамены, или за провѣрку, и чтобы постановленія и резолюція говорили ясно, хлопотать объ экзаменахъ, или о другой провѣркѣ.

К. М. Быковскій.

Этотъ вопросъ представляется достаточно разъясненнымъ. Признаетъ ли собраніе возможнымъ голосовать подобное предложеніе?

N. N.

Какой же можетъ быть другой способъ, какъ не экзаменъ, разъ рисованіе будетъ обязательнымъ?

К. М. Быковскій.

Мы говоримъ объ обязательномъ преподаваніи рисованія. Кто поступаетъ въ пятый классъ, долженъ пройти программу до пятаго класса; но достаточно ли эта программа приспособлена для minim'альныхъ требованій? Только тогда наше желаніе не останется мертвой буквой, если это будетъ разсчитано на то, чтобы ученикъ среднихъ способностей извлекъ изъ рисованія все, что можетъ, для своего развитія.

N. N.

Мы программу не видимъ и не знаемъ, какъ же мы будемъ говорить, исполнима ли она. Относительно экзаменовъ я бы находилъ, что это полезно, но экзамены вступительные, а переводные можно замѣнить просмотромъ годичныхъ работъ. Прежде всего нужно знать число часовъ и составить программу. Разъ предметъ будетъ поставленъ въ число обязательныхъ, тогда желательно, чтобы баллъ по рисованію считался.

М. Д. Раевская-Иванова.

Вопросъ объ экзаменахъ пора ставить на баллотировку: нужны ли экзамены вступительные или переводные? А вопросъ о программѣ поднимать преждевременно.

N. N.

Я все-таки остаюсь при мнѣніи, что экзамены не принесутъ никакой пользы. Въ настоящемъ году въ классическихъ гимназіяхъ нѣкоторые ученики были переведены по всѣмъ предметамъ безъ экзаменовъ, и контроля надъ учителями не было никакого. Я противъ экзаменовъ, потому что они не составляютъ правильной провѣрки, а приводятъ къ противоположнымъ результатамъ.

N. N.

Лучше всего годовой отчетъ, а экзамены излишни.

N. N.

Мнѣ кажется, что трудность придти къ общему соглашенію заключается въ томъ, что заведенія, въ которыхъ мы состоимъ, очень разнообразны.

К. М. Быковскій.

Является преждевременнымъ давать обязательныя правила, которыя бы шли въ разрѣзъ съ мнѣніемъ многихъ. Будетъ ли цѣлесообразно, если съѣздъ выска-

жется категорически, что экзамены нужны? Нужно ли баллотировать намъ этотъ вопросъ?

N. N.

Оставить открытымъ.

М. Д. Раевская-Иванова.

Этотъ вопросъ настолько ясенъ, что его можно пустить на баллотировку. Если окажется значительное большинство, то можно записать въ протоколъ, какимъ количествомъ голосовъ было рѣшено.

К. М. Быковскій.

Мнѣнія будутъ записаны въ протоколъ, но всякій шагъ съѣзда долженъ вести за собой слѣдующій шагъ. Если съѣздъ рѣшитъ что-либо, то нужно дѣйствовать въ этомъ направленіи. Если мы будемъ ставить вопросъ, что экзамены необходимы, то мы его рѣшимъ безвозвратно. Желаетъ ли съѣздъ прямо рѣшить? Единогласія здѣсь нѣтъ.

С. А. Кременскій.

Вопросъ о введеніи экзаменовъ возникъ послѣ выраженія желанія, чтобы во всѣхъ школахъ преподаваніе рисованія было обязательно. Насколько я замѣтилъ, другихъ средствъ, поднимающихъ значеніе рисованія, какъ предмета общеобразовательнаго, не было указано. Каждый изъ стоящихъ за экзамены держится своего мнѣнія только потому, что нѣтъ другого исхода, чтобы поднять этотъ важный предметъ.

К. М. Быковскій.

Вопросъ исчерпанъ. Ясно видно, что есть очень много голосовъ и за экзамены и противъ экзаменовъ и, въ виду разногласія, не лучше ли оставить этотъ вопросъ открытымъ?

N. N.

Я присоединяюсь къ вашему мнѣнію. Различныя условія должны создать разную разработку.

N. N.

Совершенно вѣрно.

К. М. Быковскій.

(Читаетъ постановленіе.)

М. Д. Раевская-Иванова.

Нельзя ли дополнить: «при чемъ количество часовъ предполагается по меньшей мѣрѣ два часа въ каждомъ классѣ».

К. М. Быковскій.

Зачѣмъ же предрѣшать? (Читаетъ резолюцію.)

Послѣ чего К. М. Быковскій заявилъ, что общество любителей художествъ никогда не замедлитъ отозваться на призывъ гг. преподавателей къ трудамъ по рѣшенію важныхъ для нихъ вопросовъ.

Затѣмъ П. В. Нейскій сообщилъ:

О нѣкоторыхъ способахъ распространенія понятій объ искусствахъ въ Россіи.

Кому изъ васъ неизвѣстно, что большинство жителей нашихъ губернскихъ и большихъ промышленныхъ уѣздныхъ городовъ находится въ самомъ плачевномъ и невыгодномъ положеніи относительно потребностей своихъ въ изящныхъ искусствахъ, не говоря уже о подрастающемъ поколѣніи—о дѣтяхъ; они, какъ дѣти мачихи, оставаясь безъ любви, безъ ласкъ материнскихъ, становятся жесткими, безсердечными и равнодушными; они, какъ растенія, лишенныя свѣта, прозябаютъ, чахнутъ, а не живутъ; и всякая единичная попытка, всякое единичное проявленіе желанія поучиться искусству, познакомиться поближе съ его образцами встрѣчаютъ массу препятствій, затрудненій, а иногда и недоброжелательствъ.

Сколько же силъ погибло, сколько талантовъ умерло, сколько людей лишилось счастливыхъ часовъ созерцанія прекрасныхъ и благородныхъ искусствъ и, наконецъ, сколькихъ оно могло бы удержать отъ дурныхъ наклонностей, привычекъ и развлеченій?..

Мы собрались здѣсь первый разъ, мы еще неопытны, но, собравшись, мы составляемъ силу,—такъ воспользуемтесь же этой силой на пользу и радость нашего дорогого отечества.

При всякомъ новомъ дѣлѣ исполнители его должны запасаться большимъ количествомъ энергіи, настойчивости и любви къ этому дѣлу и не падать духомъ при первыхъ неудачахъ, а неуклонно и терпѣливо продолжать его, и тогда, навѣрное, мы скорѣе подойдемъ къ намѣченной нами цѣли.

По моему крайнему разумѣнію было бы полезно и желательно слѣдующее:

1) Расширить дѣятельность столичныхъ Общества поощренія художествъ открытіемъ отдѣленій въ большихъ губернскихъ городахъ, имѣть членовъ-сотрудниковъ въ остальныхъ губернскихъ и большихъ уѣздныхъ.

2) Составить коллекціи изъ рисунковъ и акварелей для летучихъ выставокъ во всѣхъ тѣхъ городахъ, гдѣ имѣютъ быть отдѣленія такихъ обществъ и члены-сотрудники, черезъ которыхъ и устраивались бы эти выставки. Типъ рамъ для рисунковъ и акварелей вышеозначенныхъ выставокъ долженъ быть такой, чтобы онѣ, сохраняя изящную простоту, были легки, прочны и удобны для пересылки на дальнія разстоянія.

Устройство такихъ выставокъ совсѣмъ не трудно, дешево и исполнимо, а польза ихъ несомнѣнна; если же къ этимъ выставкамъ присоединить выставки работъ учениковъ мѣстныхъ уч. зав., то эти выставки какъ бы сродятся съ мѣстнымъ обществомъ и будутъ ему еще болѣе интересны.

3) Во всѣхъ городахъ, имѣющихъ публичныя библіотеки, войти въ соглашеніе съ думами, чтобы онѣ удѣлили хотя одну свѣтлую комнату при библіотекѣ, для помѣщенія въ ней постоянной выставки картинъ, акварелей и рисунковъ, и даже интересныхъ гравюръ и оффортовъ. Въ городскія библіотеки публика ходитъ очень охотно, почему же не зайти ей въ комнату съ картинами, рисунками и гравюрами,—это такъ близко, такъ удобно и такъ интересно. Въ этихъ-то комнатахъ при биб-

ліотекахъ и было бы положено начало будущихъ провинціальныхъ хранилищъ и музеевъ изящныхъ искусствъ.

4) Устраивать періодическія художественныя выставки картинъ, исполненныхъ масляными красками, и акварелей.

Знакомя такимъ образомъ провинціальную публику съ хорошими образцами рисованія и живописи, мы постепенно будемъ вырабатывать въ ней вкусъ къ изящному, а слѣдовательно и болѣе правильное пониманіе данныхъ искусствъ и интересъ къ нимъ; а затѣмъ, когда уже въ публикѣ понемногу возникнетъ потребность видѣть чаще эти образцы изящнаго предъ собою, тогда только можно ожидать, что она не будетъ удовлетворяться тѣми рисунками и олеографіями, которыми снабжаютъ ее теперь издатели различныхъ иллюстрированныхъ журналовъ, а будетъ требовать болѣе строгихъ и вѣрныхъ копій съ оригиналовъ, а состоятельные люди— и самыхъ оригиналовъ. Понятное дѣло, что и дѣти, воспитанныя среди семей, знающихъ и цѣнящихъ заслуги и вліяніе искусствъ на лучшія стороны сердца и ума человѣческаго, будутъ относиться съ большимъ вниманіемъ и уваженіемъ къ урокамъ этого искусства въ учебныхъ заведеніяхъ.

5) При картинахъ и рисункахъ, посылаемыхъ въ провинціальные города на выставки, обязательно должны быть прилагаемы объясненія, ясно и точно выражающія содержаніе ихъ. Много разъ случалось видѣть, какъ провинціальная публика, попроще, попавши на выставку, совершенно терялась и была въ сильномъ недоумѣніи отъ совершеннаго непониманія многаго въ картинахъ, и какъ оживлялась и интересовалась, если кто-либо разсказывалъ и объяснялъ ей непонятное.

6) Самое подходящее время для выставокъ есть великій постъ.

Глубокоуважаемые мои сотоварищи, жители столицъ! у васъ слишкомъ много сокровищъ прекраснаго, у насъ почти ничего нѣтъ; вамъ очень ярко свѣтитъ солнце искусствъ, а у насъ постоянныя тучи, и намъ темно и холодно; подѣлитесь же съ нами вашимъ избыткомъ, дайте и намъ возможность взглянуть иногда на это прекрасное солнце и, хотя временно, побыть подъ его живительными лучами, и тогда, навѣрное, не десятки, не сотни, а цѣлыя тысячи народятся будущихъ носителей, созидателей и хранителей вѣчно юнаго, вѣчно прекраснаго и благотворнаго искусства.

Послѣ этого, г. Струковымъ было прочитано слѣдующее заявленіе:

26-го апрѣля въ засѣданіи рисовальной секціи, послѣ моего доклада я заявлялъ о важности распространенія рисованія въ средѣ учебныхъ заведеній, находящихся въ вѣдѣніи духовнаго вѣдомства, какъ-то: духовныхъ семинаріяхъ, мужскихъ и женскихъ училищахъ и церковно-приходскихъ школахъ. Но какъ въ дневникѣ съѣзда напечатано только о женскихъ духовныхъ училищахъ, то я долженъ пояснить, что самое важное значеніе для распространенія рисованія въ средѣ учащихся имѣютъ семинаріи и духовныя училища, гдѣ воспитываются люди, приготовляющіе себя къ служенію церкви, постоянно имѣющіе отношеніе къ дѣлу искусства: по живописи священныхъ изображеній, по архитектурѣ, по строенію храмовъ, ихъ украшеній иконостасомъ и утварью. Такъ какъ правильное отношеніе къ трудамъ

художниковъ и мастеровъ различныхъ спеціальностей необходимо требуетъ познаній объ искусствѣ, то необходимо для нихъ полученіе этихъ познаній черезъ обученіе рисованію; хотя въ нѣкоторыхъ семинаріяхъ и существуютъ классы подъ названіемъ иконописанія, и то необязательно, почему и достиженіе какихъ-либо результатовъ бываетъ сомнительнаго свойства, а въ духовныхъ же училищахъ нигдѣ не слыхалъ, чтобы обучали рисованію.

Также и въ женскихъ духовныхъ учлищахъ, откуда большинство оканчивающихъ курсъ поступаютъ на должности, въ нѣкоторыхъ хотя и обучаютъ рисованію, но въ часы, свободные отъ занятія научными предметами, необязательно, почему имѣю честь представить на обсужденіе съѣзда мои соображенія, и если признано будетъ полезнымъ и необходимымъ о признаніи рисованія обязательнымъ, о чемъ просить г. оберъ-прокурора св. синода, такъ же предлагаю ходатайствовать о разрѣшеніи обученія рисованію въ церковно-приходскихъ школахъ, гдѣ могутъ быть преподавателями первоначальнаго рисованія учителя и учительницы грамотности, или найдутся кто-либо изъ мѣстныхъ жителей, умѣющихъ рисовать и мѣстные живописцы по какимъ-либо руководствамъ.

При семъ имѣю честь представить съѣзду мою печатную статью «О рисованіи въ Россіи».

Затѣмъ имъ же, г. Струковымъ, было сдѣлано напоминаніе, что по вопросу объ открытіи рисовальныхъ школъ есть Высочайше утвержденное положеніе, послѣдовавшее 1873 г. іюня 9-го, которымъ узаконено оказывать правительственную помощь денежно, выдавая $^1/_3$ расхода на школы изъ мѣстнаго уѣзднаго казначейства; объ этомъ г. Струковъ представилъ письменное заявленіе.

Далѣе г. Даниловымъ было выражено желаніе, чтобы было возбуждено ходатайство въ надлежащихъ вѣдомствахъ о возможно удобныхъ условіяхъ для учителей рисованія при посѣщеніи всѣхъ подобныхъ настоящему съѣздовъ, т.-е. объ отпускахъ и т. п.

Послѣ выраженія полнаго сочувствія этому желанію собраніе разошлось въ 11 ч. вечера, по закрытіи засѣданія г. предсѣдателемъ.

IX.

30-го апрѣля, вечернее засѣданіе.

Предсѣдатель К. М. Быковскій.

Секретарь секціи А. С. Егоровъ.

Засѣданіе открылось докладомъ В. М. Михеева.

Рисованіе въ начальной школѣ.

Докладчикъ въ теченіе почти 10-лѣтняго пребыванія попечителемъ начальнаго городского училища въ Москвѣ и во время присутствія въ качествѣ секретаря на двухъ засѣданіяхъ секціи настоящаго съѣзда, — секціи учителей рисованія — пришелъ къ слѣдующимъ соображеніямъ по вопросу о преподаваніи рисованія въ начальной школѣ.

Эти соображенія особенно умѣстно высказать теперь, ибо въ настоящее время, въ Москвѣ, въ кружкахъ, близкихъ къ начальнымъ училищамъ, поднятъ вопросъ объ измѣненіи программы преподаванія рисованія въ этихъ училищахъ. Проекта новой программы докладчикъ не касается, ибо она не опубликована на всеобщее свѣдѣніе. Но мысли, которыя выскажетъ докладчикъ, будутъ ясны, какъ отвѣтъ на этотъ проектъ, всѣмъ, кому этотъ проектъ извѣстенъ.

Изъ преній секціи преподавателей рисованія докладчику выяснилось:

1) необходимость признать рисованіе общеобразовательнымъ предметомъ,

2) и поэтому обязательнымъ во всѣхъ общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ;

3) важность рѣшенія вопроса объ экзаменахъ или иной годовой провѣркѣ успѣшности преподаванія рисованія;

4) важность соотвѣтствующей потребностямъ общаго образованія программы.

Сообразно этимъ четыремъ пунктамъ важно рѣшить по возможности вопросы:

1) о принципахъ общеобразовательнаго значенія рисованія;

2) о способахъ провѣрки его успѣшности;

3) объ основахъ его программы въ начальныхъ школахъ.

Рисованіе общеобразовательно, какъ:

1) предметъ, развивающій вкусъ и любовь къ изящному;

2) какъ наглядный способъ усвоенія ученикомъ приблизительныхъ геометрическихъ понятій, вносящихъ въ его умъ логически сознательное отношеніе къ внѣшнему виду окружающаго.

Помимо же общеобразовательнаго значенія, оно имѣетъ въ начальной школѣ значеніе подготовительно-прикладное, техническое.

Какое же изъ этихъ значеній наиболѣе слѣдуетъ въ начальной школѣ?

Какого изъ нихъ жаждетъ наиболѣе душа ученика начальной школы?

По обзору условій среды этихъ учениковъ;

по обзору психическихъ потребностей ребенка;

по оживляющему и освѣжающему на душу ребенка дѣйствію наиболѣе важно первое—какъ любовь къ искусству, къ изящному. О важности этой потребности свидѣтельствуетъ примѣръ первобытныхъ народовъ, указанный г. Михайловскимъ.

Геометрическія же понятія слишкомъ сухи и мертвы и мало усвоиваются дѣтьми перваго возраста. Не слѣдуетъ совсѣмъ упускать изъ вида и ихъ, но дѣлать такъ, какъ указывалъ въ засѣданіи секціи г. Чиненовъ, то-есть на живыхъ, знакомыхъ обиходныхъ для ребенка предметахъ геометрической формы (напримѣръ: цилиндръ—кадка и т. п.) знакомить съ этими понятіями ребенка.

По вопросу же о прикладномъ рисованіи нужно помнить изреченіе французовъ—pas trop de zèle! Самое напираніе на рисованіе техническихъ орнаментовъ и т. п. грозитъ въ будущемъ рутиной и мертвымъ однообразіемъ въ работахъ человѣка, съ дѣтства замореннаго на чисто-технпческихъ задачахъ. Пусть не начальная школа, а спеціальная техническая и практическія занятія ремесленныя и фабричныя своевременно направятъ на дорогу техники — залоги живого искусства, вложенные въ ребенка начальной школой. Результаты же чисто-техническаго рисованія въ начальной школѣ могутъ быть вообще слишкомъ ничтожны.

Какимъ же образомъ на дѣлѣ достигать въ начальной школѣ плодотворныхъ результатовъ рисованія? Какія основы взять для его программы?

1) Рисовать не мертвые орнаменты, а живые, окружающіе ребенка, предметы: части человѣческаго лица, тѣла, животныхъ, цвѣты и т. п.

Но съ натуры, со слѣпковъ или съ оригиналовъ-рисунковъ?

1) Съ оригиналовъ-рисунковъ—возможно изящныхъ, правдивыхъ и простыхъ.

2) Если кто изъ учениковъ очень успѣлъ, съ такихъ же слѣпковъ.

3) Ибо и количество времени, и развитіе воспріятія и рукъ у учениковъ начальной школы чрезвычайно ограничены и не слѣдуетъ терять времени на слишкомъ трудные опыты рисованія съ натуры,—развѣ кромѣ самыхъ простыхъ доступныхъ въ этомъ отношеніи предметовъ.

4) Рамки же въ пользованіи этими основами программмы предоставить вполнѣ учителю школы.

Ибо дѣло искусства, даже въ самыхъ примитивныхъ формахъ, дѣло живое. И нѣтъ иныхъ мѣръ къ успѣшности въ немъ, какъ живое отношеніе къ самымъ неуловимымъ градаціямъ успѣшности или косности ученика со стороны любящаго дѣло и дѣтей учителя.

Но нуженъ же контроль—провѣрка или экзамены?

1) Нужно контролировать учителя, а не ученика. Ученика контролируетъ только его учитель. Это дѣло совѣсти учителя,—дѣло его отношенія къ насажденію любви къ искусству, къ изящному въ душахъ дѣтей. Поэтому ни задержаній въ классѣ, ни наказаній изъ-за рисованія не должно быть никакихъ. Кто успѣваетъ изъ дѣтей, тотъ пусть успѣваетъ; кто не можетъ успѣть,—не нужно насиловать...

Но контроль надъ преподавателемъ нуженъ. Онъ возможенъ одновременно въ двухъ видахъ:

1) Всѣ учителя рисованія одной мѣстности — одинаковыхъ школъ, по обзорѣ на годовой выставкѣ всѣхъ работъ всѣхъ своихъ школъ, закрытой баллотировкой выражаютъ одобреніе тому товарищу, который успѣшнѣе и лучше, по ихъ мнѣнію, ведетъ дѣло. Ни порицать, ни тѣмъ болѣе штрафовать эта комиссія учителей одинаковыхъ школъ не должна. Только одобреніе можетъ она выразить, или же не выразить ничего. Эта комиссія дѣйствуетъ ежегодно въ пору экзаменовъ.

2) Черезъ каждыя 6 лѣтъ (два курса преподаванія въ 3-классныхъ школахъ) комиссія изъ попечителя, депутата отъ училищнаго совѣта, депутата отъ управы или думы, и депутата отъ Академіи художествъ, просматривая работы учениковъ старшихъ классовъ за все это время, рѣшаетъ, пригоденъ ли учитель, заслуживаетъ ли порицанія или совсѣмъ непригоденъ.

3) Доклады обѣихъ комиссій печатаются въ извѣстіяхъ думъ или управъ и вызываютъ со стороны этихъ учрежденій награды или удаленіе преподавателей.

Вотъ основы, которыя—быть можетъ, не въ точномъ ихъ повтореніи на дѣлѣ, но въ приблизительномъ слѣдованіи имъ—обезпечатъ рисованію въ начальной школѣ два необходимыхъ условія всякаго живого дѣла, дѣла же искусства, хотя бы и въ зачаточной его формѣ, въ особенности. Эти два условія: любовь къ дѣлу и человѣку, котораго это дѣло касается, и возможное охраненіе въ дѣлѣ живой оригинальности, то-есть возможная свобода всѣхъ заинтересованныхъ въ немъ людей.

К. М. Быковскій.

Докладъ В. М. Михеева касается всѣхъ вопросовъ, которые были предметомъ обсужденія предварительной секціи. В. М. изложилъ доводы въ пользу своего мнѣнія, но при этомъ я долженъ упомянуть о томъ, что эти обсужденія были предметомъ двухъ засѣданій. Какъ можно видѣть изъ дневника, цѣлый рядъ людей высказался за и противъ экзаменовъ, за и противъ контроля преподавателей. Признаетъ ли собраніе возможнымъ повторить всѣ тѣ препія, которыя были? Большинства въ пользу того или другого пріема экзаменовъ не состоялось. Если мы вступимъ на этотъ путь согласія или несогласія съ мнѣніемъ В. М., то всѣ доводы, которые говорены, повторятся вновь. Для уясненія дѣла я прочту редакцію, къ которой пришли послѣ долгихъ и долгихъ преній. (Чтеніе редакціи.) Возраженій нѣтъ?

(Принято).

N. N.

Вы прочли постановленіе секціи, а всѣ остальные вопросы касаются спеціально педагогической части преподаванія и дальше разбирать подобные вопросы было бы потерей времени.

N. N.

Если двадцатилѣтнему дать двадцатипудовую гирю и двухлѣтнему дать двухпудовую гирю и сказать «играй», точно такъ же дать неопытному и опытному ри-

совать съ натуры. Рисованіе съ оригинала легче, потому что оригиналъ дѣлается опытными мастерами.

N. N.

До какого возраста вы предполагаете рисованіе съ оригиналовъ?

В. М. Михеевъ.

Я говорилъ объ ученикахъ начальныхъ училищъ, то-есть 12—13 лѣтъ, а началомъ преподаванія надо считать 9 лѣтъ.

N. N.

Когда ученикъ поступаетъ въ школу, то можно допустить рисованіе съ оригиналовъ, т.-е. вотъ онъ видитъ книжку и рисуетъ оттуда. Вы говорите, что оригиналы могутъ засушить.

В. М. Михеевъ.

Я говорилъ про орнаменты.

N. N.

Въ чемъ же выражается засушенность? Вы видите на рисункѣ?

В. М. Михеевъ.

Въ равнодушіи и холодности, съ которыми ученикъ относится къ дѣлу.

N. N.

Ученикъ въ рисованіи орнаментовъ не видитъ внутренней потребности, они для него трудны и онъ не знаетъ, зачѣмъ онъ ихъ работаетъ. Они не находятся въ соотвѣтствіи съ предшествующими работами. Если орнаментомъ служитъ модель, то онъ для ученика не можетъ быть сухимъ и представитъ извѣстный интересъ.

В. М. Михеевъ.

Я этого не думаю. Оригиналъ или слѣпокъ, изображающій живой предметъ, будетъ болѣе соотвѣтствовать внутренней потребности ребенка и будетъ ему интересенъ. Что касается первоначальныхъ линій, то можно обучать и на орнаментѣ и на живой природѣ, и при этомъ природа предпочтительнѣе. Если взять орнаментъ и изображеніе глаза, то я бы предпочелъ лучше взять глазъ человѣческій. Достоевскій разсказывалъ, что когда онъ былъ въ ссылкѣ, то ихъ заставляли безцѣльно носить землю, и это было невыносимо, потому что не было цѣли, но когда земля понадобилась для насыпи, то стало лучше. Для ребенка подражать природѣ интересно, а орнаментъ является чуждымъ и только обязательнымъ и вызываетъ къ себѣ равнодушное отношеніе.

N. N.

Глазъ можетъ быть такъ же обязателенъ, какъ и орнаментъ. Если вы дадите ребенку рисовать глазъ или орнаментъ, и если онъ не подошелъ къ этому цѣлымъ рядомъ упражненій, то, сколько бы учитель ни объяснялъ, это только запутаетъ

ученика, такъ что онъ будетъ рисовать подъ диктовку, а не самостоятельно разрѣшитъ извѣстную задачу рисунка той формы или той модели, которая передъ нимъ, а разрѣшитъ болѣе или менѣе сознательно на основаніи тѣхъ знаній, которыя онъ получилъ раньше и къ чему былъ подготовленъ цѣлымъ рядомъ наблюденій. Такими наблюденіями онъ приводится къ уясненію извѣстныхъ законовъ рисунка, состоящихъ изъ того, что онъ знакомится со строеніемъ формъ и съ тѣми измѣненіями формы, которыя она представляетъ съ другой точки зрѣнія. Знаніе этихъ условій рисунка необходимо для каждаго начинающаго. Въ противномъ случаѣ онъ никогда не уйдетъ дальше того, что намъ показывалъ г. Михайловскій. Тутъ учить нечему. Онъ захочетъ изобразить человѣка, а составныя части тѣла ему неизвѣстны. Къ этому онъ долженъ быть подведенъ постепеннымъ, основательнымъ методомъ послѣдовательно и расположеніемъ тѣхъ задачъ, которыя ему предоставляется исполнить и изложенныхъ въ составленной программѣ. Учитель долженъ слѣдовать программѣ.

В. М. Михеевъ.

Я не касался развитія программы, — это дѣло преподавателей. Я указываю основы, и если онѣ ошибочны, тогда вы ихъ опровергайте. Вы говорите, что на орнаментѣ показывать удобнѣе, и если вы это докажете, я признаю вашу правоту. Послѣдовательное подведеніе ученика къ рисованію необходимо. Но вопросъ о сознательномъ или безсознательномъ очень шатокъ. У дѣтей часто является, вслѣдствіе извѣстнаго постояннаго копированія, безсознательной работы, неуловимое психическое воздѣйствіе на ихъ сознаніе. Ребенокъ почти накапунѣ былъ тѣмъ полинезійцемъ, о которомъ намъ говорилъ г. Михайловскій, а черезъ недѣлю онъ начинаетъ рисовать иначе. Это зависитъ отъ неуловимаго умѣнія учителя, которое принесетъ въ городской школѣ большую пользу, чѣмъ неуклонное стремленіе къ развитію сознательности, по отношенію къ рисованію.

N. N.

Доводить до крайности ничего не слѣдуетъ. Оригиналъ даетъ изображенную фигуру, и для того, чтобы нарисовать, нужно прочитать; а какъ же я буду читать, когда мнѣ формы мало знакомы. Это будетъ машинальное копированіе.

В. М. Михеевъ.

Это машинальное копированіе не такъ вредно по отношенію къ небольшимъ дѣтямъ.

N. N.

Если ребенокъ научится только срисовывать, то это результатъ чрезвычайно непродолжительный и непрочный. Нужно начинать съ обученія съ натуры, а копированіе съ оригиналовъ можетъ быть полезно, когда интересующійся можетъ прочесть оригиналъ.

М. Д. Раевская-Иванова.

Мнѣ кажется, одно дѣло — самостоятельная работа ученика и другое дѣло — обученіе ученика. Ученикъ самостоятельно можетъ рисовать тѣ работы, которыя

намъ показывалъ г. Михайловскій, но что же могъ дѣлать учитель, если бы ему были даны подобные рисунки? Если онъ скажетъ, что хорошо, тогда учителя не нужно, а если онъ самъ нарисуетъ, то это ученика не разовьетъ. Если онъ начнетъ ему объяснять неправильности анатомическаго строенія, я думаю, никто не станетъ увѣрять, что подобное знаніе было бы подъ силу ученику народныхъ училищъ. Я пятнадцать лѣтъ преподаю въ женской гимназіи, гдѣ въ первый классъ поступаютъ дѣти такого же возраста. Тамъ предметъ этотъ не обязателенъ, и если бы ученицы находили его скучнымъ, онѣ бы отказались, а между тѣмъ изъ класса рисуютъ 35—36 человѣкъ (въ классѣ 40). Не рисуютъ только тѣ, у которыхъ слабое зрѣніе или слабыя способности. Рисованіе съ орнаментовъ дѣйствуетъ на сознаніе ученика и развиваетъ чувство изящнаго и даже даетъ интересъ. Рисованіе самостоятельное съ натуры преподаватель не можетъ стѣснять, и даже всякій разумный преподаватель можетъ поощрять.

Н. В. Розановъ высказалъ слѣдующее:

Насталъ желанный часъ, когда открылась мнѣ возможность высказать свои желанія и нужды для полнѣйшаго развитія молодого юношества, которому болѣе 30 лѣтъ имѣю честь преподавать рисованіе,—эти мои желанія,—нужды, которыя давно гнѣздились въ моей душѣ, но я не имѣлъ силъ и возможности единолично ходатайствовать предъ правительствомъ. Теперь же, когда открылось такое золотое время, собралось общество художниковъ и любителей художествъ, считаю вполнѣ умѣстнымъ высказать вамъ, мм. гг. и мм. гг., тотъ пробѣлъ, который тормозитъ дѣло въ преподаваніи рисованія въ среднихъ нашихъ заведеніяхъ.

Рисованіе преподается въ первыхъ трехъ классахъ, въ 1—2 ур., во 2—2 ур., въ 3—1 ур. Я считаю, что такъ раскинутые уроки не совсѣмъ цѣлесообразны, на томъ основаніи, что въ 3-мъ классѣ приходится одинъ разъ быть въ недѣлю, при этомъ надобно замѣтить, что многіе преподаватели рисованія имѣютъ въ этомъ заведеніи и уроки чистописанія, и нерѣдко бываютъ совпаденія такія, что въ этотъ день, когда долженъ быть урокъ въ 3 классѣ, попадаются праздники, слѣдовательно, урока нѣтъ; потомъ нерѣдко преподаватель вызывается для производства экспертизы, и даже были случаи въ мѣсяцъ одинъ разъ побывать въ 3-мъ классѣ. Но еще лучше было бы имѣть въ 3 классѣ 2 урока.

Теперь спрашивается, какой же успѣхъ, какую пользу можно принести 3-му классу? Не лучше ли этотъ урокъ перенести въ 1-й классъ, если нельзя назначить 2 урока въ 3 классѣ? Тогда было бы у нихъ 3 урока и это было бы для нихъ очень полезно и даже необходимо, потому что съ перваго же урока мы должны заинтересовать ихъ, описать въ самыхъ яркихъ краскахъ всю красоту, всю прелесть, окружающей насъ природы и громадную пользу, какую приноситъ рисованіе, которое необходимо въ жизни для каждаго. Вотъ это первое ходатайство мое. Затѣмъ второе, которое чуть ли не важнѣе перваго, это именно то, чтобы совершенно и положительно изгнать преподаваніе съ оригиналовъ.

Вотъ программа, выработанная Академіей художествъ и вмѣненная для исполненія всѣмъ преподавателямъ: изображеніе съ проволочныхъ линій, угловъ, геометрическихъ фигуръ и тѣлъ, рисованіе съ геометрическихъ фигуръ, сдѣланныхъ изъ картона или дерева, и съ гипсовыхъ орнаментовъ, при чемъ дается понятіе объ орденахъ архитектуры, изученіе частей и маски головы, цѣлой головы съ ея анатоміей и перспектива, а также можно допускать и разные предметы, похожіе на нихъ. Изученіе рисованія, строго говоря, должно и начинаться и оканчиваться рисованіемъ съ натуры. Поправки ученическихъ работъ должны быть словесныя.

Потомъ другая программа, присланная отъ Министерства, подъ заголовкомъ «Учебные планы для гимназій и прогимназій» отъ 1890 г. Въ этой программѣ говорится, что если гдѣ будетъ открытъ приготовительный классъ для дѣтей ниже 10-лѣтняго возраста, то можно допустить рисованіе по сѣткѣ линій и фигуръ, бордюры, прямолинейныя симметрическія звѣздообразныя украшенія, но съ перваго же класса обязательно рисованіе съ натуры, и программа та же самая, которая указана Академіей художествъ. Далѣе, на страницѣ 175, сказано, что копированіе, съ такъ называемыхъ, оригиналовъ, т.-е. печатныхъ образцовъ, совершенно исключается, какъ занятіе безсознательное. А также и Академія художествъ по поводу преподаванія съ оригиналовъ выражается такъ: копированіе оригиналовъ, къ прискорбію, господствуетъ повсемѣстно. Теперь изъ этого ясно видно, что какъ та, такъ и другая программа положительно сходствуютъ между собою, и преподавателей нисколько не стѣсняютъ и не указываютъ числа, сколько пройти орнаментовъ или масокъ въ теченіе учебнаго года; слѣдовательно, дана полная свобода преподавателямъ на ихъ усмотрѣніе.

Поэтому и я съ своей стороны имѣю честь ходатайствовать предъ съѣздомъ, чтобы всѣ преподаватели обязательно и неуклонно слѣдовали указанной программѣ, и тогда при переходѣ учениковъ изъ одного училища въ другое они будутъ имѣть должное свѣдѣніе въ пройденномъ рисованіи съ натуры. А чтобы дѣло велось неуклонно отъ указанной программы, я съ своей стороны желалъ бы предложить наблюденіе въ видѣ контроля, чтобы каждый преподаватель, гдѣ преподаетъ онъ рисованіе, ежегодно представлялъ рисунки отъ каждаго класса, не менѣе какъ отъ 10-ти учениковъ, въ Общество художествъ, которое съ своей стороны устроило бы комиссію изъ гг. художниковъ или изъ опытныхъ гг. преподавателей, которые были какъ бы контролемъ для провѣрки. Эта есть вторая и самая главная моя просьба.

Такъ какъ нашъ съѣздъ, утвержденный самимъ Государемъ Императоромъ, состоитъ изъ гг. художниковъ и гг. любителей художествъ, то и комиссія, которая будетъ писать о плодахъ нашего съѣзда, въ настоящее время имѣетъ громадную силу, и ходатайство ея предъ правительствомъ всегда будетъ уважено. Поэтому все многоуважаемое общество въ настоящее время для насъ есть какъ мать родная, поэтому обращаюсь какъ къ матери и говорю: «мамаша, я съ поникшею головой прошу, прими заявленіе мое, что сказалъ я предъ тобою».

Д. М. Струковъ.

Вопросъ о рисованіи настолько разсмотрѣнъ, что трудно сказать что-либо новое, особенно когда пришли къ рѣшенію, что рисованіе признается обязательнымъ для всѣхъ учебныхъ заведеній. Рисованіе признано обязательнымъ въ Петербургѣ въ 1891 г., а воспользовалось этимъ только одно Министерство Народнаго Просвѣщенія, а остальныя вѣдомства безъ приложенія къ дѣлу. Я бы просилъ, нельзя ли разослать это мнѣніе въ различныя вѣдомства?

К. М. Быковскій.

Разослать едва ли возможно. Если, вслѣдствіе ходатайства съѣзда, оно войдетъ въ силу, тогда это будетъ для всѣхъ вѣдомствъ.

Д. М. Струковъ.

Детальная часть по рисованію принадлежитъ комиссіи Политехническаго музея. Во Франціи обученіе рисованію начинается съ шестилѣтняго возраста и до 13 лѣтъ. Объ этомъ есть статья въ журналѣ «Зодчій». (Чтеніе статьи.) Нельзя ли у насъ примѣнять въ маленькихъ пріютахъ, въ маленькихъ школахъ обученіе рисованію съ 6 лѣтъ, такъ какъ съ 13 лѣтъ человѣкъ получаетъ право идти въ ремесло?

Далѣе слѣдовало сообщеніе В. П. Овсянникова объ «Опытѣ новаго пріема для занятій съ малолѣтними».

Исходя изъ той точки зрѣнія, что при передачѣ дѣтямъ какого-либо разсказа или сказки въ нихъ невольно вызываются реальные образы дѣйствующихъ въ разсказѣ лицъ, референтъ пришелъ къ заключенію, что очень полезно при этихъ разсказахъ представлять ребенку и рисунки, изображающіе эти заинтересовавшіе ребенка лица и предметы. Такъ какъ эти образы у дѣтей представляются, конечно, въ крайне наивномъ видѣ, то слѣдуетъ и показывать ихъ именно такими.

Эти образы составляютъ, такъ сказать, зародышъ, первую ступень тѣхъ художественныхъ образовъ, которые вырабатываются впослѣдствіи.

При объясненіи этого способа г. Овсянниковъ показалъ тѣ рисунки, которые онъ уже составилъ на основаніи своей системы, оказавшей по 4-лѣтнемъ опытѣ прекрасные результаты.

Съѣздъ, выразивъ одобреніе сообщенію г. Овсянникова, нашелъ желательнымъ, чтобы доложенная референтомъ система ознакомленія малолѣтнихъ съ рисованіемъ получила дальнѣйшее развитіе и пріобрѣла широкое практическое примѣненіе.

П. И. Бирюковъ сдѣлалъ сообщеніе:

Задачи русскихъ художниковъ по отношенію къ народнымъ картинкамъ.

Мм. Гг. и Мм. Гг.

Я робѣю передъ такимъ собраніемъ художественныхъ силъ, любителей и цѣнителей искусства, отъ мысли, что я такъ непрошенно внѣдряюсь въ вашу область и пытаюсь предъявить требованія къ живописи въ томъ направленіи, которое хотя и дорого мнѣ, но которое я не считаю себя въ правѣ навязывать вамъ.

Если бы дѣло мое было дѣло личное или даже общественное, я не посмѣлъ бы говорить передъ вами. Но дѣло мое—дѣло народное, дѣло 100 милліоновъ рабочихъ людей, жаждущихъ свѣта и правды и вѣчно обдѣленныхъ ею.

Здѣсь не мѣсто говорить о задачахъ искусства,—о нихъ каждый работающій въ этой области судитъ по-своему, и споръ объ этомъ увлекъ бы насъ далеко. Я хочу только сказать нѣсколько словъ о способахъ распространенія. Я хочу замолвить слово за тѣхъ людей, руками, спинами, потомъ и кровью которыхъ создано все то, что есть у насъ, все, что мы сейчасъ и всегда видимъ передъ нашими глазами и ощущаемъ всѣми нашими чувствами.

Если художникъ работаетъ, какъ соловей поетъ, повинуясь безсознательному инстинкту, упражняя только данный ему природою органъ, онъ этимъ самымъ становится внѣ сознательной, разумной области и никакихъ требованій къ нему предъявлять нельзя; онъ правъ по-своему, но онъ стоитъ на почвѣ пріятнаго и не къ нему обращены слова мои. Но если художникъ, работая, задается идеей, которую онъ хочетъ воплотить, если въ немъ говорятъ нравственныя требованія, если цѣль его внѣ и дальше самого произведенія, если его внутренняя потребность есть *служеніе*, исполненіе высшей, руководящей имъ воли, то сердце его открыто мнѣ и я позволю себѣ предложить ему вопросъ: чего хотѣлось бы ему болѣе? Чтобы его произведеніе осталось висѣть на стѣнѣ богатаго салона, если не теряясь въ немъ, то по крайней мѣрѣ сглаживаясь въ роскоши изящной обстановки, или даже попало бы въ галлерею, открытую для городскихъ жителей и заняло бы тамъ мѣсто среди тысячи подобныхъ же ему произведеній, наконецъ, стало бы продаваться въ роскошныхъ магазинахъ за зеркальными стеклами? Или пожелалъ бы онъ, чтобы его произведеніе, удостоенное или нѣтъ всѣхъ вышеприведенныхъ почестей, разошлось въ сотняхъ тысячъ экземпляровъ по Россіи, Кавказу и Сибири, попало бы на стѣну и въ курную избу, и въ землянку, едва виднѣющуюся изъ-подъ снѣга, и заняло бы мѣсто рядомъ съ храбрыми генералами, модными и другими картинками, часто самаго безнравственнаго и безсмысленнаго содержанія, журнальными объявленіями, чайными обертками и тому подобными и всяческими *изображеніями*, такъ часто покрывающими стѣны избъ, и свѣтило бы тамъ своимъ яркимъ свѣтомъ художественной правды среди всей этой тьмы, къ сожалѣнію, нами же созданной? Занявъ мѣсто на стѣнѣ, это произведеніе заняло бы еще болѣе прочное мѣсто и въ молодой душѣ ребенка-крестьянина, воображеніе котораго воспитывается на этихъ изображеніяхъ.

Господа художники! Многіе изъ васъ имѣли великую честь выйти изъ этой самой среды. Вспомните, какъ тамъ серьезно и напряженно идетъ духовная жизнь.

Я глубоко вѣрую, что художникъ, честный служитель идеи, чуждый всякаго честолюбія, отвѣтитъ, положа руку на сердце: да, я хочу, чтобы мое произведеніе проникло туда, гдѣ въ немъ есть истинная нужда, гдѣ не хватаетъ свѣта, и гдѣ уста запеклись отъ духовной жажды.

И вотъ эта-то вѣра въ лучшія стремленія молодыхъ и старыхъ художественныхъ силъ и побуждаетъ меня предложить вамъ, господа, подумать надъ вопросомъ о распространеніи въ народѣ произведеній живописи лучшей, серьезной школы.

Мнѣ хотѣлось воспользоваться настоящимъ съѣздомъ художниковъ и любителей, чтобы положить серьезный починъ этому дѣлу. Пока дѣлались только слабыя попытки къ этому.

Практика этого дѣла заявляетъ нѣкоторыя требованія, безъ удовлетворенія которыхъ немыслимо привести въ исполненіе это намѣреніе.

Какъ произведенія литературы, такъ и произведенія живописи попадаютъ въ народъ путемъ базаровъ и разносчиковъ и потому подчиняются рыночнымъ цѣнамъ.

Произведенія эти и теперь существуютъ и расходятся въ огромномъ количествѣ. И для того, чтобы проникнуть въ эту массу, влить живую струю въ этотъ безобразный, хаотическій потокъ, нужно, чтобы цѣна новыхъ произведеній не превышала соотвѣтствующей цѣны уже имѣющихся въ продажѣ, чтобы конкурировать съ ними и вытѣснять ихъ.

Но оригиналы имѣющихся въ продажѣ картинокъ пріобрѣтаются по баснословно низкимъ цѣнамъ, потому что къ нимъ не предъявляется почти никакихъ требованій, кромѣ яркаго сочетанія красокъ. И потому для замѣны ихъ новыми нужна жертва со стороны авторовъ. Вотъ къ этой-то жертвѣ я, господа художники, и призываю васъ.

Для исполненія картины въ видѣ хромолитографіи, къ виду которой привыкъ покупатель и потому представляющей единственно дешевый, необходимый и достаточный способъ воспроизведенія, нужно имѣть раскрашенный, масляный или акварельный оригиналъ или хорошую копію съ яснымъ, отчетливымъ контуромъ и несложными, довольно яркими красками, не болѣе 10 тоновъ, и по размѣру равный одной изъ принятыхъ въ продажѣ величинъ—въ 2 л., 1 л., въ $^1/_2$ листа и т. д.

Я позволяю себѣ здѣсь высказать одну мечту. Я не смѣю уже думать о томъ, чтобы можно и должно было художнику прямо сочинять и писать картину для народа, но какъ хорошо было бы, если бы художникъ, написавъ картину, сюжетъ которой доступенъ пониманію народа и представляетъ серьезный интересъ, будетъ ли то сюжетъ религіозный, историческій или бытовой, драматическій или юмористическій, — какъ хорошо было бы, чтобы художникъ самъ дѣлалъ такую упрощенную раскрашенную копію съ своей картины, для воспроизведенія ея путемъ дешевой хромолитографіи, для распространенія ея въ народѣ.

Что касается до техники воспроизведенія народныхъ картинокъ, то она въ Россіи стоитъ, противъ ожиданія, весьма высоко. По крайней мѣрѣ вполнѣ, съ избыткомъ, удовлетворяетъ народнымъ потребностямъ. Стоитъ только сравнить такъ называемый простовикъ-лубокъ, до сихъ поръ еще находящійся въ обращеніи, и картины послѣдняго изготовленія.

Разумѣется, вслѣдствіе ручной передачи оригинала на камень не можетъ получиться математически точный факсимиле, хотя копія получается и весьма близкая къ подлиннику; и вотъ здѣсь опять нужна жертва со стороны художника,—жертва его авторскимъ самолюбіемъ, согласіе его на то, что получится не вполнѣ совершенное исполненіе.

Возможно облегчить для художника эту работу воспроизведенія копіи снятіемъ фотографическаго контура или слабаго фотографическаго оттиска, на который можно потомъ наложить тона. Всѣ другіе способы пока непримѣнимы по своей дороговизнѣ къ народнымъ картинамъ.

«Если хочешь получить барана, то проси верблюда», говоритъ татарская пословица. Если не суждено осуществиться моей мечтѣ во всей ея полнотѣ,—мечтѣ о томъ, чтобы авторъ самъ дѣлалъ копіи для хромолитографіи, то остается еще предложить, чтобы авторы и любители, собственники картины и обладатели галлерей дали разрѣшеніе на снятіе такихъ копій, и найти художниковъ, желающихъ таковыя исполнить.

Если художникъ предъявитъ слишкомъ тяжелыя условія, потребуетъ значительный гонораръ, усовершенствованный способъ воспроизведенія, то всѣ эти расходы лягутъ на картинку. Ее можно будетъ издать и пустить въ продажу, и она разойдется, но останется въ городѣ и дѣло не пойдетъ.

Если же художники будутъ добры и снисходительны, то картина пойдетъ въ народъ. Эта снисходительность нужна особенно въ началѣ. Разъ дѣло будетъ поставлено, принципъ свободной конкуренціи самъ собою доведетъ технику до возможнаго совершенства и удовлетворитъ авторовъ. Если мои слова не останутся безъ сочувствія, если художники и общество откликнутся на этотъ призывъ, то фирма «Посредникъ», представителемъ которой я имѣю честь быть, можетъ предложить съ своей стороны взять на себя хлопоты по организаціи этого дѣла. Основы дѣятельности редакціи «Посредника» и ея литературныя задачи, я полагаю, извѣстны обществу, и въ этомъ не должно встрѣтиться недоразумѣнія. Для незнакомыхъ съ ними я могу предложить находящуюся здѣсь брошюру, въ которой вкратцѣ изложены эти задачи.

Издательская фирма товарищества И. Д. Сытина обѣщаетъ также съ своей стороны свое полное содѣйствіе.

Собственно говоря, дѣло это уже начато нами, но не хватаетъ наличныхъ силъ. И вотъ, пользуясь нынѣшнимъ многолюднымъ собраніемъ, я прошу лицъ, сочувствующихъ этому и готовыхъ служить дѣлу народныхъ картинокъ, такъ или иначе, заявить о своемъ согласіи и о родѣ участія, которое они хотѣли бы принять въ немъ.

Теперь я перейду къ краткому перечню типическихъ народныхъ картинъ. Репертуаръ ихъ довольно великъ. Но здѣсь я представлю вамъ только наиболѣе типическіе образцы и вы увидите, что изъ разсмотрѣнія ихъ можно вывести печальное заключеніе.

1-я серія представляетъ пять главнѣйшихъ типовъ народныхъ картинъ:

1) военно-патріотическія, 2) сказочныя, 3) жанръ, 4) религіозныя и 5) аллегорическія. Пейзажъ, въ исключительномъ смыслѣ, въ чисто-народныхъ картинахъ

отсутствуетъ. Въ этихъ серіяхъ виденъ также переходъ отъ такъ называемаго простовика, литографіи съ раскраской отъ руки, къ картинамъ съ нѣсколько улучшенной техникой.

Если мы пересмотримъ огромную массу народныхъ картинъ, мы, къ сожалѣнію, въ сюжетахъ этихъ картинъ не замѣтимъ вліянія русской школы.

А между тѣмъ потребность въ разнообразіи сюжетовъ ощущается сильная и за удовлетвореніемъ ея обращаются къ Западу, и вотъ что заимствуютъ оттуда (2 серія): 1) *Львиная охота*, 2) сантиментальныя дѣтскія головки подъ названіемъ: *Мыльные пузыри*, 3) *Любовныя сцены* и 4) наконецъ появляется пейзажъ: *Видъ женевскаго озера*.

Любовныя сцены въ большомъ ходу и сюжеты ихъ весьма разнообразны (3 серія).

Кромѣ заимствованія заграничныхъ сюжетовъ, выписывается прямо масса картинъ заграничнаго приготовленія.

Здѣсь трудно опредѣлить, кто руководитъ выборомъ; по всей вѣроятности, заграничныя торговыя фирмы, желая вызвать спросъ на свои картины, посылаютъ свои наиболѣе ходовыя произведенія. И тутъ мы встрѣчаемся съ тремя главнѣйшими типами: 1) пейзажъ, 2) довольно безсодержательный, большею частью непонятно комическій жанръ и картины возмутительнаго, почти порнографическаго содержанія. Къ счастію, болѣе высокая цѣна ихъ удерживаетъ эти картины отъ большаго распространенія.

Остается еще одинъ типъ картинъ—современныхъ, сюжеты которыхъ соотвѣтствуютъ наиболѣе выдающимся громкимъ событіямъ и исчезаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ стихаетъ шумъ, произведенный ими. (4 серія). Картина представляетъ Тулонскія празднества. Лубочная живопись, какъ видно, слѣдитъ и за политикой. Наконецъ, эта послѣдняя картина представляетъ образчикъ снимка довольно изящной обработки послѣдняго изготовленія съ картины религіознаго содержанія.

Картины самаго большого размѣра, въ два листа, продаются по 7 руб. за сотню, въ 1 листъ—3 руб. 50 коп., въ $^1/_2$ листа—1 руб. 75 коп.; улучшеннаго типа—2 р. 50 коп.; простовикъ—5 руб. тысяча; иностранныя картины—20 и 12 коп. штука.

Теперь я снова обращаюсь къ русскимъ художникамъ. Неужели русское искусство ничего не можетъ дать лучшаго въ этой области? Вѣдь если не принять участія въ этомъ дѣлѣ, то оно такъ и будетъ стоять. Народъ терпѣливъ, онъ будетъ ждать и будетъ развращаться.

Искусство создастся геніями, которые стоятъ внѣ закона; но оно только тогда получаетъ нравственное право на существованіе, когда становится достояніемъ массы.

Исполненіе всего задуманнаго потребуетъ, конечно, много труда и времени; но не будемъ жалѣть силъ на общее благо. Жатва велика, а дѣлателей мало. Въ какую внѣшнюю форму выльется исполненіе предложеннаго мною, для меня не важно. Главное для меня — зародить идею. И если сѣмя, брошенное мною, не пропадетъ безслѣдно, я буду считать мою задачу исполненною.

(Аплодисменты).

К. М. Быковскій.

Столь горячо выраженное сочувствіе глубоко симпатичному предложенію докладчика представляетъ этотъ вопросъ вполнѣ рѣшеннымъ. Симпатіи нашего собранія на сторонѣ этого гуманнаго предложенія, и я прошу съѣздъ выразить глубокую благодарность докладчику за его симпатичное предложеніе.

Н. Н. Каразинъ.

Здѣсь по скамьямъ циркулируютъ всѣ современные образцы народныхъ картинъ и я позволю себѣ дополнить все, что сказано авторомъ, однимъ, случайно пришедшимъ мнѣ въ голову, замѣчаніемъ. Между ними есть прекрасныя вещи и есть вещи, которыя совершенно были бы нежелательны для распространенія въ народѣ, въ силу своего содержанія. Очень отрадный фактъ, что никогда еще имя ни одного русскаго художника не было подписано подъ такими пошлостями.

За этимъ докладомъ слѣдовалъ рефератъ Е. Ф. Вишневскаго

«О роли фотографіи и другихъ прикладныхъ искусствъ при гравированіи».

Мм. Гг. Настоящая моя замѣтка вызвана какъ тѣмъ громаднымъ значеніемъ и обширнымъ примѣненіемъ, которыя гравюра завоевала въ жизни современнаго человѣка, также равно и тѣми личными симпатіями и антипатіями, которыя были высказываемы въ одномъ изъ предшедствовавшихъ засѣданій при обсужденіи достоинствъ и значенія гравюры.

Мнѣ кажется, что въ данномъ случаѣ для правильной оцѣнки современнаго состоянія гравернаго искусства и его слабыхъ сторонъ весьма важно прослѣдить цѣль, къ которой стремится современная гравюра, и средства, которыми она располагаетъ. Кромѣ своего существованія, какъ оригинальнаго художественнаго произведенія, гравюра захватила обширное поле при воспроизведеніи копій съ масляныхъ картинъ, акварелей и т. п. произведеній искусства; но главное ея поприще въ настоящее время, по моему мнѣнію, наиболѣе важное и наиболѣе обширное, составляетъ область иллюстраціи, которая равно необходима какъ карикатурному журналу, также и дѣтской сказкѣ и серьезному научному сочиненію. Но таковое ея значеніе и обширное примѣненіе возможны лишь при условіи ея художественныхъ достоинствъ и дешевизны.

Разсмотримъ теперь, въ какой мѣрѣ средства, которыми располагаетъ гравюра, въ состояніи удовлетворить вышеуказаннымъ требованіямъ.

Художникъ при созданіи гравюры долженъ прежде всего сдѣлать рисунокъ на картонѣ и уже потомъ воспроизвести его на деревянной или металлической поверхности, которая и служитъ для размноженія оттисковъ. Такимъ образомъ при созданіи гравюры соединяются два искусства: рисованіе и гравированіе, искусство тѣмъ болѣе трудное и рѣдкое, что оно требуетъ, кромѣ умѣнія рисовать, еще большаго знанія и навыка въ обращеніи съ рѣзцомъ; этимъ объясняется исключительность случаевъ, когда художникъ самъ гравируетъ свои произведенія; обыкновен-

но же рисовальщикъ и граверъ — два различные художника, къ которымъ иногда присоединяется еще третій для перенесенія рисунка на дерево или металлъ; отсюда проистекаетъ трудность полученія хорошихъ гравюръ, ибо мало того, чтобы картина была хорошо задумана, она должна быть еще также хорошо передана на металлъ. Понятно, что подобная гравюра всегда будетъ цѣнна и недоступна для дешевыхъ и, надо прибавить, самыхъ распространенныхъ изданій, а потому и останется неизвѣстной массѣ публики.

Трудность передачи рисунка на металлъ вызываетъ желаніе обойти какимъ-либо путемъ гравированіе; результатомъ такихъ изысканій является eau forte, факсимиле самого рисовальщика. Художникъ покрываетъ мѣдную пластинку слоемъ лака, процарапываетъ на немъ иглой рисунокъ и потомъ вытравляетъ его кислотой—работа, также требующая большого умѣнія и навыка и настолько цѣнная, что eau forte доступенъ лишь меньшинству и рѣдко попадаетъ въ иллюстрированные журналы.

Такимъ образомъ большинство издателей довольствуется или плохонькими гравюрами, или еще худшими хромолитографіями, которыя они и предлагаютъ своимъ читателямъ и подписчикамъ, большинство которыхъ, ограничиваясь этими гравюрами, и не предполагаетъ, какой силы и совершенства можетъ достигнуть хорошая гравюра; отсюда отсутствіе симпатій къ ней и спроса на нее.

Поставленный въ подобныя условія вопросъ о легкомъ, точномъ и дешевомъ переводѣ художественнаго рисунка съ картона на металлическую поверхность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и вопросъ о возможно широкомъ распространеніи гравюры оставались открытыми; роль ихъ разрѣшенія въ большой степени принадлежитъ фотографіи, при помощи которой на металлическую пластинку совершенно точно переносится рисунокъ, а усовершенствованные способы травленія даютъ возможность получить матрицы для печатанія.

Съ появленіемъ фотографіи художникъ обезличивается, пропадаетъ; въ короткое время фотографія охватываетъ всѣ искусства, воспроизводитъ картины природы, животныхъ, даетъ снимки съ картинъ, гравюръ, скульптурныхъ произведеній и т. д.; все такъ просто, каждый—самъ художникъ; искусство сведено на степень ремесла. Но если въ глазахъ профановъ фотографія такъ быстро заступила мѣсто художественныхъ произведеній, то еще быстрѣе она упала съ высоты своего пьедестала; не нужно было большого вкуса и знанія, чтобы видѣть, что фотографія не въ состояніи передать ни колорита картины, ни гармоніи красокъ — она искажала совершенно силу впечатлѣнія, производимаго красками, ибо химическое дѣйствіе цвѣтовъ спектра и то впечатлѣніе, которое они производятъ на глазъ, совершенно различны. Но, искажая передаваемые цвѣта, фотографія вмѣстѣ съ тѣмъ оказывается незамѣнимой въ воспроизведеніи гравюръ и одноцвѣтныхъ рисунковъ; она даетъ возможность получить снимокъ въ любомъ масштабѣ, увеличенномъ или уменьшенномъ, съ математическою точностью передавая малѣйшіе оттѣнки и подробности. Свидѣтельствомъ того, насколько тонка и точна передача фотографіей рисунка, можетъ служить примѣненіе фотографическихъ пленокъ при голубиной почтѣ; во время франко-прусской войны осажденные парижане получали извѣстія

извнѣ посредствомъ газетъ въ нѣсколько листовъ объемомъ, уменьшенныхъ и перенесенныхъ на тонкую желатиновую пленку такимъ образомъ, что онѣ могли умѣститься внутри гусинаго пера, подвязаннаго къ крылу почтоваго голубя. По полученіи посылки, снимки увеличивались помощью волшебнаго фонаря и свободно прочитывались.

Рядомъ послѣдовательныхъ изысканій найдены были свойства желатины измѣняться при извѣстныхъ условіяхъ подъ дѣйствіемъ свѣта и образовывать послѣ выставки на свѣтъ подъ фотографическимъ негативомъ рельефную поверхность, точный гальванопластическій оттискъ которой могъ служить матрицею для печатанія громаднаго количества копій, не уступающихъ по своимъ качествамъ тѣмъ гравюрамъ и рисункамъ, съ которыхъ были сдѣланы.

Изслѣдованіе свойствъ сирійскаго асфальта дало возможность получить точный рисунокъ на мѣдной или цинковой пластинкѣ, которая, находясь въ рукахъ опытнаго травильщика, даетъ поразительные по своей силѣ и тонкости оттиски. Такимъ образомъ фотографія замѣнила весьма цѣнную въ качественномъ и матеріальномъ отношеніи работу гравера. Художественная гравюра получила возможность проникнуть въ дешевыя распространенныя изданія.

Химическій способъ въ извѣстной степени съ успѣхомъ замѣнилъ художественный трудъ. Художникъ-рисовальщикъ не долженъ болѣе заботиться о томъ, кому поручить воспроизведеніе своихъ работъ, чтобы онѣ сохранили свою свѣжесть и оригинальность;—химическіе способы въ связи съ фотографіей совершенно точно передадутъ рисунокъ.

Для лучшаго уясненія роли фотографіи приведу другой аналогичный способъ въ области скульптуры. Каждому скульптору, да и всякому художнику, понятно, какую трудность составляетъ воспроизведеніе копіи съ какого-либо скульптурнаго произведенія, хотя бы въ ту же величину, не говоря уже объ увеличеніи или уменьшеніи; поэтому-то хорошія копіи съ античныхъ статуй были довольно рѣдки. Но вотъ нѣкто Achille Collat въ Парижѣ послѣ многолѣтняго труда изобрѣлъ приборъ,—родъ пантографа, который механическимъ путемъ вполнѣ точно и пропорціонально вѣрно воспроизводитъ копіи со статуй въ любомъ масштабѣ. На это изобрѣтеніе взята привилегія бронзовой фабрикой Barbedienne въ Парижѣ, купившей его; пользуясь этимъ приборомъ, фабрика достигла удивительныхъ результатовъ и по справедливости заняла первое мѣсто въ мірѣ по своимъ произведеніямъ. Долженъ прибавить, что и въ этомъ способѣ фотографіи принадлежитъ видное мѣсто.

Перехожу опять къ докладу; намъ обезпечено слѣдовательно при помощи фото-химическихъ способовъ воспроизведеніе одноцвѣтныхъ рисунковъ, что же касается масляныхъ картинъ и вообще цвѣтныхъ рисунковъ, то, на мой взглядъ, до сихъ поръ фотографія не въ состояніи дать результатовъ, которые удовлетворили бы вполнѣ художественныя требованія. Но и въ данномъ случаѣ каждый художникъ съ охотой сдѣлаетъ рисунокъ со своей картины перомъ или карандашомъ и исполнитъ ее лучше, чѣмъ другое лицо—граверъ. Фотографія же и травленіе точно передадутъ и силу, и мягкость его рисунка.

Высокое состояніе гравернаго искусства во Франціи и большое требованіе на гравюры не можетъ служить мѣриломъ для насъ (какъ указывалось въ одномъ изъ предыдущихъ засѣданій), ибо во Франціи вкусъ и потребности народа развиты цѣлыми столѣтіями существованія гравернаго искусства, тогда какъ у насъ масса предпочитаетъ хромолитографію или лубокъ; здѣсь все-таки игра красокъ, что доступно всякому попиманію, между тѣмъ какъ для оцѣнки гравюры нужны развитой вкусъ и знаніе.

Въ Россіи службу въ развитіи вкуса и попиманія гравюры должны сослужить фотографія со своими вспомогательными средствами—цинкографіей и травленіемъ на мѣди, которыя повлекутъ за собой спросъ и на гравюру въ собственномъ смыслѣ слова: тогда, быть можетъ, намъ не придется печаловаться на упадокъ гравюры и заботиться о ея поддержаніи.

Въ заключеніе я беру на себя смѣлость обратить вниманіе I-го съѣзда художниковъ на абсолютное отсутствіе школъ по примѣненію фотографіи къ приготовленію матрицъ для печатанія и попросилъ бы при постановкѣ вопроса о средствахъ къ поднятію гравировальнаго искусства попомнить и о его младшей сестрѣ—фотографіи въ связи съ химическими способами приготовленія печатныхъ досокъ, для чего можно было бы устроить практическую школу, хотя бы при Строгановскомъ училищѣ въ Москвѣ, гдѣ уже имѣется нѣсколько разныхъ мастерскихъ.

А. А. Корелинъ.

Я позволю себѣ внести маленькую поправку относительно той таблицы, которая находится здѣсь. Еще въ шестидесятыхъ годахъ нашего столѣтія Дреперомъ было высказано, что если въ фотографическій слой ввести тѣ вещества, которыя бы поглощали тѣ лучи, которые не вліяютъ на пластинку, и если бы поглощались свѣтофильтромъ, то результатъ получился бы правильный, въ смыслѣ вѣрности полученія цвѣтовъ. Фогель, творецъ фотографіи, далъ въ концѣ концовъ такіе совершенные и идеальные результаты, что спектръ выходитъ въ той правильности гаммы, которую сдѣлалъ бы граверъ и художникъ, за исключеніемъ темно-краснаго луча свѣта, который выходитъ немного темнѣе. Браунъ ольтрохроматическимъ процессомъ чувствовалъ недостатокъ въ этомъ процессѣ относительно крайней части спектра, а именно темно-краснаго цвѣта, и нашелъ способъ корректировать. Существуетъ способъ примѣненія принципа двуглазаго сближенія предмета. Онъ основанъ на смягченіи всѣхъ контуровъ и на увеличеніи силы негатива, мягчитъ нижній контуръ и усочняетъ рисунокъ. Имѣя этотъ способъ, который приближаетъ фотографію къ картинѣ, Браунъ нашелъ возможность корректировать этимъ способомъ недостатокъ темно-краснаго спектра. Въ виду того, что одинъ лучъ выходитъ темнѣе изъ числа 16—20 негативовъ, въ послѣдующихъ слояхъ негатива онъ корректируетъ, иглой процарапывая мѣсто, и темно-красный цвѣтъ получаетъ, въ силу прохода луча, незамѣтный ретушь. Такія фотографіи получаютъ свое гражданство во всей Европѣ и конкурируютъ съ блестящей гравюрой. Вопросъ о несовершенствѣ фотографической техники въ смыслѣ передачи картинъ и свѣтлости цвѣтовъ немножко невѣренъ. О фотографіи въ искусствѣ я не говорю. Разница между гра-

вюрой и фотографіей можетъ быть съ той точки зрѣнія, что извѣстный колоритъ картинъ, вліяя на нашъ глазъ въ смыслѣ пятна, которое исчезаетъ отъ колорита, у офортистовъ такъ подчеркивается, что, несмотря на кажущуюся полную правильность контуровъ, мы чувствуемъ интенсивность и въ гравюрахъ. На-дняхъ я видѣлъ фотографію съ картины А. А. Киселева и онъ, вѣроятно, скажетъ, что эта фотографія могла его удовлетворить въ смыслѣ передачи правильности цвѣтовъ, а фотографія (Фишера) была безъ корректуры.

Е. Ф. Вишневскій.

Я въ подобныя тонкости не входилъ, а мнѣ нужно было указать роль фотографіи въ гравюрѣ. Все, что вы говорите относительно фотографіи, пока еще только желательно. Съ другой стороны, чѣмъ же вы гарантируете, что интенсивность цвѣта при сниманіи остается въ картинѣ та же,—это не доказано. Желтый цвѣтъ производитъ впечатлѣніе желтаго цвѣта, но когда вы его переведете въ сѣрую массу, произведетъ ли онъ такое впечатлѣніе на глазъ или нѣтъ?

А. А. Корелинъ.

Корректура даетъ эту возможность.

Е. Ф. Вишневскій.

Корректуру долженъ сдѣлать самъ художникъ; онъ лучше нарисуетъ перомъ или карандашомъ. Входить въ подробности техники фотографіи я не находилъ возможнымъ. Пока фотографія не доведена до совершенства, она художественнымъ цѣлямъ служить не можетъ.

А. А. Корелинъ.

Браунъ снимаетъ довольно хорошо.

Е. Ф. Вишневскій.

Вкусъ развитой этимъ не довольствуется.

А. А. Киселевъ.

Ни одна фотографія совершенно не передаетъ.

К. М. Быковскій.

Такимъ образомъ всѣ рефераты исчерпаны и намъ оставалось бы только перейти къ предложенію совѣта на утвержденіе общаго собранія тѣхъ положеній, которыя выработаны совѣтомъ относительно рефератовъ, но я имѣю заявленіе художника Пастернака, который желаетъ сдѣлать докладъ о живописцахъ.

Л. О. Пастернакъ.

Я хочу дополнить, такъ какъ нѣкоторыя ходатайства не вошли въ протоколъ.

С. С. Голоушевъ.

Г. Пастернакъ дѣлаетъ попытку подвести тѣ итоги, къ которымъ мы пришли, разбирая нѣкоторые вопросы, наиболѣе близко касающіеся практическихъ вопросовъ близкихъ художнику.

К. М. Быковскій.

Я имѣю честь доложить докладъ совѣта съѣзда и если онъ не исчерпываетъ всего того, что желательно, то вы можете добавить, а общаго обзора я допустить не могу.

С. С. Голоушевъ.

Для насъ важно всякое новое звено, внесенное въ ту работу, которую мы должны сдѣлать.

К. М. Быковскій.

Постановленія съѣзда были раньше того, что здѣсь предложено, а потому должны быть доложены раньше.

Потомъ былъ прочитанъ

Докладъ совѣта съѣзда

по вопросу о рефератахъ: Шайкевича (принято); пр. Петрушевскаго (принято); Бочарова (принято); по докладу Коровина—возбудились слѣдующія преніи:

В. М. Михеевъ.

Я хочу прибавить сюда еще одно ходатайство, чтобы московское городское управленіе организовало правильное посѣщеніе хранилищъ искусства воспитанниками городскихъ начальныхъ школъ, чтобы при томъ были умѣлые и толковые руководители, которые могли бы объяснять и разсказывать сюжетъ картины.

N. N.

Я противъ слова «декоративной» въ примѣненіи къ картинамъ народныхъ выставокъ.

К. М. Быковскій.

Тутъ имѣлись въ виду не картины масляными красками, а картины клеевыми красками, чтобы онѣ могли быть поставлены на площади.

N. N.

Назвать просто картинами.

N. N.

Выразить пожеланіе, чтобы всѣ городскія управленія интересовались этимъ. Но какой же практическій путь мы могли бы принять?

К. М. Быковскій.

Мы можемъ разослать въ городскія управленія циркулярную просьбу объ этомъ.

N. N.

Не практичнѣе ли съѣзду ограничиться выраженіемъ пожеланія и сообщить объ этомъ городскому управленію. Результаты работъ съѣзда будутъ опубликованы и это будетъ извѣстно во всѣхъ городахъ.

К. М. Быковскій.

Угодно ограничиться однимъ московскимъ городскимъ управленіемъ.

В. М. Михеевъ.

Нужно оттѣнить, что съѣздъ обращается преимущественно къ московскому городскому управленію. Если этотъ опытъ удастся въ Москвѣ, то онъ повліяетъ и на другіе города.

К. М. Быковскій.

Вы стоите за прежнюю редакцію?

В. М. Михеевъ.

Да.

Н. Н. Каразинъ.

Желательно просить не для Москвы, а для всей Россіи.

В. М. Михеевъ.

Можно ходатайствовать передъ двумя столичными городскими управленіями: петербургскимъ и московскимъ.

К. М. Быковскій.

Мы ограничимся сообщеніями во всѣ городскія управленія.

Н. Н. Каразинъ.

Мы не имѣемъ права непосредственно сообщаться. Рѣшеніе передается въ соотвѣтственное министерство.

К. М. Быковскій.

Угодно ограничиться такъ, какъ предлагаетъ г. Каразинъ, т.-е. во всѣхъ городахъ. Не будетъ ли это стѣснительно для нѣкоторыхъ городовъ, въ которыхъ гулянья есть, а художниковъ нѣтъ?

В. М. Михеевъ.

Ходатайствовать передъ городскими управленіями съѣздъ можетъ?

К. М. Быковскій.

Съѣздъ можетъ обратиться съ просьбой.

Н. Н. Каразинъ.

Въ духѣ рѣшенія съѣзда желательно, чтобы дѣйствовали и правительственные органы и общественные органы. Съѣздъ пробуждаетъ общее сознаніе.

Гр. Уварова.

Это только однѣ фразы, а намъ нужно дѣло. Если мы обратимся въ министерство, наша просьба будетъ лежать подъ сукномъ.

г. Рокшанинъ.

Министерство не можетъ предписывать городскимъ управленіямъ устраивать такъ или иначе гулянья; несмотря на свою власть, оно безсильно и будетъ только передаточнымъ пунктомъ.

К. М. Быковскій.

Такъ какъ гулянья устраиваются преимущественно въ столичныхъ городахъ, то можемъ ли этимъ ограничиться? Разъ постановленіе съѣзда будетъ опубликовано, задача его будетъ исполнена. (Постановленіе.)

Затѣмъ по реферату Спасовича (принято). Рефератъ Корелина вызвалъ предложеніе:

А. А. Корелина.

Для дальнѣйшаго движенія этого вопроса указать на него Арнологическому Обществу.

К. М. Быковскій.

Это явилось какъ бы предписаніемъ одного общества другому.

Гр. Уварова.

Я, какъ предсѣдатель Общества (археологическаго), должна сказать, что если намъ Общество напишетъ, то мы должны принять, но положимъ это подъ сукно, потому что этотъ вопросъ подлежитъ компетенціи Святѣйшаго Синода.

К. М. Быковскій.

Теперь идетъ вопросъ, поставленный Обществомъ петербургскихъ художниковъ. Это постановлено передать въ московское Общество любителей художествъ.

По вопросу возбужденному письмомъ г. Урусова можно обратиться въ московское Общество любителей художествъ и петербургское Общество поощренія художествъ, выражая желаніе съѣзда, чтобы подобныя мастерскія существовали.

Относительно мастерскихъ не было рѣшено окончательно. Это предложеніе г. Штемберa по вопросу о томъ, что желательно въ городахъ имѣть мастерскія, которыя художники могли бы нанимать. Я прошу г. Штемберa разъяснить ту форму, при которой подобное устройство желательно.

В. К. Штемберъ.

Я задавался цѣлью вообще уяснить принципіальный вопросъ: желательно это или нѣтъ,—достоинъ ли этотъ вопросъ того, чтобы на него обратить вниманіе? Мнѣ было бы желательно, чтобы этотъ вопросъ попалъ въ руки людей компетентныхъ, которые бы пришли къ практическому разрѣшенію. Разрабатывать здѣсь было бы затруднительно.

К. М. Быковскій.

Ваше желаніе состоитъ въ томъ, чтобы съѣздъ отнесся сочувственно къ мысли?

В. К. Штемберъ.

Чтобы этотъ вопросъ былъ переданъ въ Общество любителей художествъ.

К. М. Быковскій.

Всякое общество, какъ Общество любителей художествъ, можетъ двояко устроить: или какъ предлагаетъ г. Урусовъ, или же отдавать за невысокую плату. Мнѣ кажется, что предлагаемая вами мѣра относительно передачи въ московское Общество любителей художествъ и въ петербургское Общество поощренія художествъ представляется болѣе цѣлесообразною. (Принято.)

N. N.

Кромѣ этихъ Обществъ, есть общества такого же характера въ другихъ центрахъ Россіи, гдѣ также живутъ художники и гдѣ они сильно заинтересованы въ практическомъ разрѣшеніи тѣхъ же вопросовъ.

К. М. Быковскій.

Обратить вниманіе Общества на важность этого вопроса и просить разработать вопросъ о мѣрахъ, которыя могли бы принести пользу.

В. К. Штемберъ.

Мой докладъ имѣлъ другую практическую цѣль, именно—желательное созданіе у насъ въ Россіи, въ какомъ бы то ни было городѣ, художественной школы на тѣхъ основаніяхъ, на какихъ онѣ создаются въ массѣ за границей. Я представилъ цѣлый перечень пунктовъ той организаціи частныхъ школъ за границей и получилъ одобреніе.

К. М. Быковскій.

Въ деталяхъ у васъ не разработано?

В. К. Штемберъ.

Детали могутъ быть разработаны.

К. М. Быковскій.

Какое теоретическое положеніе вы желали бы ввести?

В. К. Штемберъ.

Теоретическое начало было выражено въ моемъ рефератѣ.

К. М. Быковскій.

Слѣдовательно, передать мнѣніе на разработку художественнаго Общества. Всѣ вопросы исчерпаны. Объявляю засѣданіе закрытымъ.

X.

Закрытіе съѣзда.

Въ воскресенье, 1-го мая, въ 3 часа дня, въ аудиторіи Историческаго музея происходило заключительное общее собраніе членовъ 1-го съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ.

Засѣданіе началось гимномъ «Коль славенъ», исполненнымъ военнымъ оркестромъ, послѣ чего предсѣдатель съѣзда К. М. Быковскій заявилъ, что Его Императорское Высочество Августѣйшій Почетный Предсѣдатель съѣзда, вслѣдствіе кончины Великой Княгини Екатерины Михайловны, на закрытіи съѣзда быть не изволитъ и что Его Императорскимъ Высочествомъ предсѣдательствованіе поручено ему.

Затѣмъ К. М. Быковскій доложилъ собранію предложеніе совѣта съѣзда—выразить признательность профессору Московскаго университета Льву Захарьевичу Мороховцу и приватъ-доценту того же университета Петру Васильевичу Преображенскому за устройство во время съѣзда въ зданіи Московскаго университета соединеннаго засѣданія фотографической комиссіи общества любителей естествознанія совмѣстно со съѣздомъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ, посвященнаго физическому ученію о цвѣтахъ и фотографіи съ цвѣтныхъ изображеній. Предложеніе это съѣздомъ было единодушно принято.

Далѣе предсѣдатель заявилъ, что ему переданы А. В. Амфитеатровымъ присланныя съѣзду привѣтственныя телеграммы отъ газетъ: «Новое Время», «Русская Жизнь», «Недѣля», и журналовъ: «Сѣверъ», «Историческій Вѣстникъ» и «Всемірная Иллюстрація».

Послѣ этого секретарь съѣзда Д. В. Грушецкій доложилъ слѣдующій отчетъ о занятіяхъ съѣзда.

По открытіи 23 апрѣля съѣзда занятія его выразились въ слѣдующемъ:

Въ теченіе времени съ 24-го по 30-е апрѣля съѣздъ имѣлъ 8 общихъ засѣданій, 2 засѣданія секціи по преподаванію рисованія и одно соединенное съ фотографическимъ отдѣломъ общества любителей естествознанія. На общихъ засѣданіяхъ были доложены слѣдующія сообщенія:

По 1-му отдѣлу—эстетики и исторіи искусствъ—13 сообщеній:

1. Н. В. Баснина: «О значеніи гравюры въ сферѣ искусства».
2. В. М. Михеева: «Правда, манера и манерность въ живописи».
3. Д. В. Айналова: «О типахъ Христа во время первыхъ временъ христіанства въ Византіи и во времена Возрожденія».
4. В. М. Михайловскаго: «О началѣ искусства».
5. В. А. Гольцева: «О натурализмѣ въ искусствѣ».
6. П. В. Делярова: «О современныхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ въ области старинной живописи».
7. М. С. Корелина: «Леонъ-Баттиста Альберти и его отношенія къ наукѣ и искусству».

8. А. А. Киселева: «О роли любителя въ дѣлѣ искусства».

9. А. П. Новицкаго: «Историческій обзоръ направленій русской живописи».

10. В. Е. Гіацинтова: «О значеніи тенденціозныхъ произведеній».

11. Е. К. Рѣдина: «О распятіи въ искусствѣ».

12. П. В. Викторова: «О нѣкоторыхъ новыхъ направленіяхъ въ наукѣ объ искусствѣ».

13. Н. Н. Ге: «Объ искусствѣ и любителяхъ».

По II-му отдѣлу—художественнаго образованія—10 сообщеній.

1. В. К. Штембера: «По поводу художественнаго образованія въ Россіи».

2. В. М. Михеева: «О рисованіи въ начальныхъ школахъ».

3. Д. Н. Зернова: «Объ объемѣ и методѣ преподаванія анатоміи въ художественныхъ школахъ».

4. С. А. Коровина: «О нѣкоторыхъ мѣрахъ къ распространенію художественнаго образованія въ народѣ».

5. В. А. Грингмута: «О художественномъ образованіи въ средне-учебныхъ заведеніяхъ».

6. А. С. Чиненова: «О мѣрахъ къ развитію искусствъ въ Россіи».

7. П. В. Нейскаго: «О нѣкоторыхъ способахъ распространенія понятій объ искусствѣ въ Россіи».

8. В. С. Розанова: «Объ обученіи рисованію».

9. Д. М. Струкова: «Объ обученіи рисованію».

10. В. П. Овсянникова: «Опытъ новаго пріема для занятія рисованія съ малолѣтними».

По III-му отдѣлу—вопросамъ о мѣрѣ къ развитію искусствъ въ Россіи—8 сообщеній:

1. И. В. Цвѣтаева: «Устройство музея античнаго искусства при Московскомъ университетѣ».

2. С. С. Шайкевича: «О мѣрахъ поднятія искусства гравированія въ Россіи».

3. А. Л. Куща: «О провинціальныхъ музеяхъ».

4. С. С. Голоушева: «О Радищевскомъ музеѣ».

5. П. Л. Нилуса: «Объ устройствѣ художественныхъ выставокъ».

6. М. И. Бочарова: «О декоративной живописи».

7. А. А. Корелина: «Охрана предметовъ древне-русскаго художественнаго творчества».

8. П. И. Бирюкова: «О народныхъ картинахъ».

По IV-му отдѣлу—вопросамъ техники и наукъ въ приложеніи въ искусству—4 сообщенія:

1. Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго: «О подражаніи природѣ живописью».

2. Н. В. Досѣкина: «О мѣрахъ къ развитію чувства колорита».

3. Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго: «О матеріальной долговѣчности красокъ».

4. Е. Ф. Вишневскаго: «О роли фотографіи и другихъ прикладныхъ искусствъ при гравированіи».

По V-му отдѣлу—вопросамъ общимъ (художественная собственность, вопросы о мѣрахъ къ обезпеченію художниковъ)—3 сообщенія:

1. В. Д. Спасовича: «О правахъ авторскихъ».

2. А. С. Егорнова: «О правахъ и положеніи дѣтей художниковъ».

3. Г. Урусова: «Предложеніе объ устройствѣ общественныхъ художественныхъ мастерскихъ».

Постановленія съѣзда.

По докладу В. К. Штембера:

Съѣздъ постановилъ: 1) выразить пожеланіе осуществленія мысли докладчика о томъ, чтобы художники имѣли возможность нанимать въ Москвѣ помѣщенія для своихъ занятій, вполнѣ удовлетворяющія требованіямъ хорошихъ мастерскихъ; 2) выразить пожеланіе, чтобы московское Общество любителей художествъ въ компетентной комиссіи выработало начало новаго типа художественной школы, согласно западно-европейскимъ образцамъ.

По докладу В. М. Михеева:

Съѣздъ постановилъ просить московское городское управленіе устраивать періодическія, возможно болѣе частыя, посѣщенія учениками городскихъ училищъ художественныхъ галлерей Москвы въ сопровожденіи компетентныхъ лицъ, могущихъ давать объясненія выставленныхъ произведеній.

По предложенію Г. Урусова:

Выражая полное сочувствіе мысли Г. Урусова, съѣздъ постановилъ обратить вниманіе московскаго Общества любителей художествъ и московскаго городского управленія на важность осуществленія дѣла устройства общественныхъ художественныхъ мастерскихъ.

По предложенію С. А. Коровина:

Съѣздъ выражаетъ желаніе, чтобы народныя гулянья имѣли вліяніе на эстетическое развитіе народа и чтобы съ этою цѣлью народныя гулянья устраивались при участіи художниковъ, и въ программу ихъ входилъ бы художественный элементъ въ видѣ картинъ.

О семъ постановлено просить столичныя городскія управленія.

По докладу С. С. Шайкевича постановлено:

1) Ходатайствовать, чтобы при Академіи художествъ было введено преподаваніе офорта и другихъ способовъ гравированія.

2) Ходатайствовать объ учрежденіи государственной калькографіи (по примѣру Луврской), которая имѣла бы цѣлью занимать граверовъ путемъ заказовъ отдѣльныхъ досокъ и изданія цѣлыхъ художественныхъ увражей.

3) Ходатайствовать объ установленіи премій и медалей для граверовъ, наравнѣ съ живописцами.

4) Ходатайствовать, чтобы при всѣхъ значительныхъ школахъ живописи въ столицахъ и главныхъ провинціальныхъ городахъ было обязательно введено пре-

подаваніе гравюры какъ отдѣльный предметъ, съ обязательствомъ для школы имѣть особое помѣщеніе для выставки готовыхъ гравюръ.

5) Стремиться къ устройству въ различныхъ городахъ періодическихъ выставокъ гравюръ всѣхъ школъ и эпохъ, какъ то дѣлается за границей.

5) Ходатайствовать, чтобы музеи, обладающіе коллекціями гравюръ, сдѣлали ихъ доступными публикѣ и чтобы на ихъ постепенное пополненіе назначались особыя суммы.

7) Просить Общество любителей художествъ и наши крупнѣйшія журнальныя фирмы выдавать свои преміи въ видѣ гравюръ, какъ то практиковалось въ былое время.

По докладу М. И. Бочарова постановлено:

1) Обратиться въ Императорскую Академію художествъ съ ходатайствомъ о возстановленіи и расширеніи класса декоративной живописи.

2) Обратить особое вниманіе на сбереженіе и даже заказы повтореній макетовъ, какъ моделей, могущихъ служить образцами декоративнаго дѣла для школъ и музеевъ.

По докладу А. А. Корелина:

Съѣздъ, выражая сочувствіе идеѣ реферата объ охранѣ предметовъ древнерусскаго художественнаго творчества, постановилъ передать предложеніе г. Корелина въ московское археологическое Общество для дальнѣйшаго направленія въ подлежащія учрежденія.

По предложенію администраціи Радищевскаго музея постановлено ходатайствовать:

1) О допущеніи безпошлиннаго ввоза изъ-за границы художественныхъ предметовъ, получаемыхъ русскими музеями.

2) О введеніи удешевленнаго тарифа на перевозку художественныхъ предметовъ по русскимъ желѣзнымъ дорогамъ.

3) Объ установленіи пониженнаго желѣзнодорожнаго пассажирскаго тарифа для лицъ, принадлежащихъ къ администраціи художественныхъ учрежденій, когда эти лица, по удостовѣренію подлежащаго начальства, предпринимаютъ служебныя поѣздки по русскимъ желѣзнымъ дорогамъ.

4) О ежегодномъ безплатномъ снабженіи Императорскою Академіей художествъ существующихъ и имѣющихъ открыться художественно-промышленныхъ музеевъ и картинныхъ галлерей общественнаго значенія картинами русскихъ живописцевъ изъ запасовъ Академіи и пріобрѣтеній, дѣлаемыхъ ею на выставкахъ, и

5) о безплатномъ снабженіи сказанныхъ музеевъ и галлерей всякаго рода изданіями, выпускаемыми въ свѣтъ правительственными художественными учрежденіями.

Въ дополненіе означенныхъ постановленій съѣзда, по предложенію администраціи Радищевскаго музея, съѣздъ постановилъ утвердить и принять къ исполненію нижеслѣдующія предположенія кружка московскихъ художниковъ:

1) Ходатайствовать о пониженіи до minimum'а тарифа за провозъ картинъ и скульптуръ при пересылкѣ ихъ не съ коммерческими цѣлями, а для выставокъ и обратно съ выставокъ къ ихъ художникамъ, при чемъ отправителями должно быть

представляемо надлежащее удостовѣреніе о дѣйствительности такого назначенія картинъ.

2) Ходатайствовать о пониженіи до minimum'а тарифа за проѣздъ лицъ, слѣдующихъ въ пункты отправленія выставокъ для устройства таковыхъ и по окончаніи выставокъ обратно, при чемъ должно быть также представляемо надлежащее удостовѣреніе отъ обществъ и учрежденій, устраивающихъ выставки.

По докладу Ѳ. Ѳ. Петрушевскаго:

1) Съѣздъ выражаетъ пожеланіе, чтобы въ программы предметовъ преподаванія въ художественныхъ школахъ было введено преподаваніе краткихъ курсовъ физики и химіи и нѣкоторыхъ техническихъ свѣдѣній, безъ которыхъ художники не могутъ относиться раціонально и критически къ технической части своего дѣла. Неимѣніе этихъ свѣдѣній было не разъ причиною гибели замѣчательныхъ произведеній живописи.

2) Первый съѣздъ русскихъ художниковъ и любителей художествъ, сочувствуя направленію техническихъ занятій мюнхенскаго общества для споспѣшествованія раціональнымъ средствамъ живописи (Der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren), желаетъ ему успѣха въ достиженіи намѣченной имъ цѣли улучшенія красокъ и всего прочаго матеріала для живописи. Съѣздъ проситъ мюнхенское общество, согласно докладу профессора Петрушевскаго, сдѣланному на съѣздѣ, обратить особое вниманіе на то, чтобы составъ нормальныхъ красокъ былъ химически опредѣленъ и чтобы онъ былъ обозначаемъ на ярлыкахъ красокъ, пускаемыхъ фабрикантами въ продажу, съ присоединеніемъ указанія, какое количество масла и добавочныхъ жидкихъ и твердыхъ веществъ находится въ краскахъ. Такія обозначенія придали бы краскамъ полную опредѣленность и дали бы художникамъ возможность вполнѣ раціональнаго выбора красокъ.

По докладу В. Д. Спасовича:

Съѣздъ постановилъ предоставить московскому Обществу любителей художествъ совмѣстно съ московскимъ юридическимъ Обществомъ обсудить предложеніе В. Д. Спасовича и войти съ ходатайствомъ объ утвержденіи его въ подлежащія правительственныя учрежденія.

По докладу А. С. Егорнова:

Постановлено передать сообщеніе г. Егорнова въ московское Общество любителей художествъ и черезъ него въ московское юридическое Общество для болѣе подробной разработки и возбужденія надлежащихъ ходатайствъ.

По секціи преподавателей рисованія:

1) Въ виду того, что элементы художественнаго образованія необходимы для полноты развитія личности, съѣздъ выражаетъ желаніе, чтобы во всѣхъ общеобразовательныхъ среднихъ и начальныхъ школахъ было введено обязательное преподаваніе рисованія.

2) Обсуждая вопросъ о равноправности преподавать рисованіе съ другими

учебными предметами, съѣздъ выражаетъ желаніе разработки для сей цѣли программы, согласованной съ курсомъ начальныхъ народныхъ училищъ, а также низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеній всѣхъ вѣдомствъ.

По окончаніи чтенія отчета, предсѣдатель съѣзда К. М. Быковскій обратился къ собранію съ слѣдующею рѣчью:

«Мм. Гг. Нашъ трудъ оконченъ. Оглядываясь на пережитые нами безпримѣрные дни, отданные интересамъ искусства, мы видимъ, какъ разнообразны были эти художественные интересы, нашедшіе себѣ выразителей на съѣздѣ. Художники, люди науки, любители искусствъ, тонкіе цѣнители художественныхъ произведеній, дѣятели художественнаго и общаго образованія приковывали нашу мысль къ вопросамъ, которые при всемъ ихъ разнообразіи представляли настолько внутренняго единства, что исключали возможность раздѣленія занятій на отдѣльныя секціи; только сложный вопросъ о преподаваніи рисованія долженъ былъ для подготовительной работы быть выдѣленъ въ отдѣльныя засѣданія. По всѣмъ вопросамъ мы трудились въ общемъ единеніи много часовъ. Ежедневно быстро возраставшее число членовъ съѣзда ясно засвидѣтельствовало о томъ живомъ сочувствіи, которое наши занятія возбудили въ обществѣ. Въ то же время, чѣмъ болѣе мы погружались въ наши занятія, тѣмъ яснѣе, тѣмъ ярче представлялось намъ широкое поле самыхъ насущныхъ, самыхъ неотложныхъ задачъ съѣзда. Я думаю, что не ошибусь, когда скажу, что многими чувствуется мучительное желаніе, чтобы еще тотъ или другой вопросъ нашелъ здѣсь свое разрѣшеніе; чувствуется, что если бы еще нѣсколько дней, еще многое и многое могло бы быть здѣсь затронуто. Вопросъ о неизбѣжности второго шага послѣ перваго уже не можетъ представлять никакихъ сомнѣній. Съѣзды будутъ періодическими. Остается только открытымъ вопросъ, гдѣ мы соберемся. Да, подобно тому, какъ это установилось среди людей науки, художники и любители искусствъ, на основаніи опыта, знаютъ, что имъ есть зачѣмъ собираться. Они собрались, и на всю Русь раздался голосъ о великомъ значеніи искусства для всей страны, для духовнаго ея развитія. И такъ всегда на Руси— этотъ независимый голосъ былъ полонъ болѣзнаго, любовнаго чувства къ народу и къ труженикамъ на пользу его духовнаго развитія. Они собрались и провозгласили то основное положеніе, что безъ элементовъ художественнаго образованія не можетъ быть полнаго развитія личности, что преподаваніе рисованія должно быть обязательно, что въ среднихъ школахъ должно одинаково воспитывать пониманіе творческихъ созданій живописи и скульптуры, какъ развивается пониманіе поэтическихъ произведеній, что, какъ для этой цѣли, такъ для развитія эстетическаго чувства въ народѣ необходимы музеи, много музеевъ. Не новая эта мысль, но никогда не чувствовалась она съ такою наглядною очевидностію, какъ послѣ того, когда обрисовалось передъ нами все значеніе для цѣлаго Поволжскаго края саратовскаго Радищевскаго музея, основаннаго русскимъ художникомъ въ память русскаго дѣятеля. Для той же цѣли художественнаго развитія народа съѣздъ призналъ необходимой помощь художниковъ въ тѣхъ изданіяхъ, что̀ идутъ въ народъ, участіе художниковъ въ устройствѣ народныхъ гуляній, которыя должны быть проводни-

ками эстетическаго развитія въ народѣ. Основной интересъ всѣхъ любящихъ искусство—развитіе самаго искусства въ связи съ удовлетвореніемъ насущныхъ нуждъ художниковъ—выразился въ обсужденіи и постановленіяхъ по цѣлому ряду вопросовъ: о мѣрахъ для развитія нѣкоторыхъ отраслей искусствъ, о внесеніи новыхъ живительныхъ элементовъ въ художественно-образовательныя учрежденія, объ устройствѣ общественныхъ художественныхъ мастерскихъ, о распространеніи познаній, съ помощью которыхъ художники могли бы спасти свои картины отъ разрушенія красокъ, объ авторскомъ правѣ художниковъ и правахъ дѣтей ихъ, объ устройствѣ выставокъ, библіотекъ и пр. Многое было рѣшено, многое обсуждалось, многое намѣчено, но гораздо болѣе зародилось у присутствующихъ плодотворныхъ мыслей. Эти мысли будутъ развиваться. Закроется съѣздъ, но будетъ продолжать жить. О чемъ бы мы ни говорили, что бы мы ни обсуждали, мы часто возвращались къ воспоминанію о Третьяковской галлереѣ и обращались съ словами благодарности къ бр. Третьяковымъ. Павелъ Михайловичъ, объединивъ въ картинахъ цѣлую эпоху русскаго художественнаго творчества, подвинулъ русскихъ художниковъ къ первому шагу единенія. Съ словами благодарности къ Третьяковымъ я обратился на первомъ засѣданіи съѣзда, словами благодарности я заканчиваю наши занятія. Съ полною вѣрою, что мы снова скоро соберемся, при разставаніи съ членами съѣзда, я не говорю «прощайте», но «до свиданія».

Рѣчи предсѣдателя собраніе выразило свое сочувствіе долгимъ и дружнымъ рукоплесканіемъ.

Послѣ рѣчи предсѣдателя на каѳедру вошелъ художникъ Николай Николаевичъ Ге. Присутствующіе встали съ мѣстъ, громкое и дружное рукоплесканіе встрѣтило появленіе Н. Н. Ге на каѳедрѣ.

Н. Н. Ге обратился къ собранію съ слѣдующими словами:

«Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ въ провинціи въ гимназіи мальчикомъ я встрѣтилъ одного художника. Это былъ учитель гимназіи; онъ имѣлъ медаль, но за болѣзнью вышелъ, могъ погибнуть даже съ голода, но его попечитель учебнаго округа помѣстилъ учителемъ. И вотъ онъ тамъ прожилъ свою жизнь въ глубокомъ страданіи. Я былъ единственнымъ гимназистомъ, который, не подозрѣвая того, что я—художникъ, любилъ искусство и любилъ всѣмъ сердцемъ этого моего старшаго брата. Когда потомъ, уже сдѣлавшись художникомъ, получивши уже вторую золотую медаль, я проѣздомъ былъ у него, онъ сказалъ: «Другъ мой, я зналъ, что ты будешь художникомъ, но я боялся тебѣ это сказать, потому что это—путь страшный и тяжелый для человѣка».

«Онъ передъ смертью только во всеобщемъ освобожденіи крестьянскомъ какъ бы предчувствовалъ свое освобожденіе, которое было для него поздно,—онъ умеръ. Я одинъ изъ такихъ его учениковъ, еще дѣтей, пошелъ въ эту работу. Въ это время случилось особое съ нашимъ возлюбленнымъ отечествомъ... Повѣяло жизнью, всѣ бросились на работу по всѣмъ отраслямъ, дѣлали, что могли, для счастія своихъ собратій и согражданъ. Въ томъ числѣ и мы—небольшая группа людей, любившихъ искусство—искали другъ друга, работали, сплотились, встрѣчали неудачи, даже нѣкоторое горе, но это намъ не мѣшало. Мы продолжали свое дѣло, рабо-

тали, разносили это искусство, насколько могли, по всей Россіи, сдѣлали ту перемѣну во взглядахъ, въ которую далѣе наши братья въ области знанія и жизни внесли новые взгляды, именно стали искать новые идеалы. Мы встрѣтили съ одной стороны участіе, съ другой—негодованіе, но это не мѣшало намъ любить дѣло и мы держались. Независимо отъ искусства мы почувствовали необходимость общества, общности и не столько для себя, хотя это было большое средство развитія, но мы почувствовали это для тѣхъ младшихъ братьевъ, которые шли за нами и которымъ негдѣ было пріютиться. Эта работа была сдѣлана съ большимъ самопожертвованіемъ.

«Въ настоящее время труды эти общественные. Правительство признало полезность нашего дѣла и даже измѣнило уставъ Академіи и приняло въ основаніе наши начала. Я, какъ участникъ этого общественнаго движенія, не могъ не обрадоваться, услышавши о предполагавшемся съѣздѣ. Я своимъ товарищамъ и друзьямъ съ радостью возвѣстилъ объ этомъ. Не отъ меня зависѣло, что я опоздалъ на этотъ съѣздъ: небольшое нездоровье не позволило мнѣ пріѣхать къ началу, но все-таки я захватилъ конецъ. И на этотъ съѣздъ я смотрю какъ на величайшую награду для насъ, художниковъ, за долгіе труды, которые были понесены нами. Это тотъ отвѣтъ общества, тотъ отвѣтъ всѣхъ просвѣщенныхъ людей, которые сказали этимъ, что наши труды не были напрасны, что наши труды тоже и для нихъ нужны. Теперь мы не встрѣчаемъ въ обществѣ той заурядной фразы, что «я въ искусствѣ ничего не понимаю». Въ настоящее время съѣхались съ цѣлой Россіи люди, которые не только любятъ, которые участвуютъ, которые помогаютъ и которые вмѣстѣ съ художниками пойдутъ и дальше работать на этомъ пути. Какъ старѣйшій художникъ, какъ одинъ оставшійся отъ тѣхъ, которые уже отошли, я со всею радостью, отъ чистаго сердца привѣтствую тѣхъ иниціаторовъ, которымъ пришло въ голову сдѣлать это безподобное общественное дѣло. Было время, когда люди жили одной школой и одной семьей (я помню это время); въ настоящее время мы выросли: ни школа, ни семья насъ не удовлетворяютъ. У насъ есть общественные интересы, художнику интересно знать, что дѣлаетъ художникъ-ученый въ своей области, что дѣлаетъ художникъ-гражданинъ въ своей области, потому что искусство въ концѣ концовъ есть достояніе всѣхъ къ совершенству самого человѣка. И я, какъ художникъ, думаю, что мои братья тоже самое не откажутся присоединиться ко мнѣ въ привѣтствіи съѣзду и иниціаторамъ этого съѣзда».

Рѣчь Николая Николаевича Ге была снова покрыта громомъ долго несмолкавшихъ рукоплесканій.

На эту рѣчь предсѣдатель К. М. Быковскій отвѣтилъ слѣдующее:

«Полное сочувствіе, выраженное нашимъ славнымъ художникомъ нашему съѣзду, еще болѣе можетъ укрѣпить насъ въ увѣренности, что съѣздъ долженъ повториться и что должно создаться постоянное общеніе художниковъ».

Слова предсѣдателя были одобрены дружнымъ рукоплесканіемъ, послѣ чего былъ исполненъ народный гимнъ, и предсѣдатель съѣзда К. М. Быковскій объявилъ съѣздъ закрытымъ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

ПРИЛОЖЕНІЕ ПЕРВОЕ.

Отвѣты преподавателей рисованія на вопросы, разосланные Комитетомъ Съѣзда.

Предварительный Комитетъ ВЫСОЧАЙШЕ разрѣшеннаго 1-го Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ

имѣетъ честь предложить Вамъ рядъ вопросовъ, отвѣты на которые Комитетъ покорнѣйше проситъ доставить, въ случаѣ если Вы не будете сами на Съѣздѣ,—письменно, въ возможно скоромъ времени, для обсужденія ихъ на Съѣздѣ.

---

1. Обязательно ли обученіе рисованію въ томъ учебномъ заведеніи, гдѣ служитъ преподаватель, или не обязательно?

2. Какая программа обученія рисованію принята для прохожденія курса въ учебномъ заведеніи и какъ происходитъ обученіе: съ рисунковъ, съ начертаній на доскѣ или съ натуры.

3. Какое количество уроковъ въ каждомъ классѣ и сколько времени продолжается урокъ?

4. Какія имѣются вспомогательныя руководства для рисованія?

5. Обучаются ли ученики рисованію или черченію въ приложеніи къ какой-либо спеціальности?

6. Есть ли ученики, отличающіеся выдающимися способностями и талантомъ въ пониманіи искусства, и если есть, то въ чемъ это выражается?

7. Къ какой отрасли искусства болѣе обнаруживается склонности и способностей у учениковъ: къ изображенію человѣческаго тѣла, животныхъ, пейзажей, цвѣтовъ, орнаментовъ, или къ черченію машинъ?

8. До какихъ познаній доходятъ ученики при окончаніи курса рисованія и черченія?

9. Имѣются ли частные уроки рисованія въ городскихъ и частныхъ учебныхъ заведеніяхъ?

10. Нѣтъ ли въ городѣ спеціальныхъ рисовальныхъ учебныхъ заведеній?

11. Нѣтъ ли въ городѣ художниковъ, занимающихся искусствомъ, и по какой спеціальности?

12. Нѣтъ ли въ городѣ любителей, обладающихъ коллекціями художественныхъ произведеній, доступными для учащихся рисованію?

13. Насколько обязательна оффиціальная программа рисованія и возможны ли отступленія отъ нея?

14. Признаете ли программу цѣлесообразной въ смыслѣ достиженія результатовъ обученія, а именно: а) вноситъ ли она существенный интересъ для учащагося и б) независимо отъ способностей, выучиваются ли вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы, въ ихъ внѣшнихъ и внутреннихъ очертаніяхъ, вѣрныхъ пропорціяхъ и перспективныхъ измѣреніяхъ?

15. Не имѣете ли метода или пріема обученія, при которомъ ученикъ могъ бы самъ, безъ указанія учителя, провѣрять натуру и доискиваться ошибокъ своего рисунка? Если таковой имѣется, то желательно было бы сообщить.

16. Необходимы ли собственноручныя поправки учителя рисунковъ учащихся, можно и должно ли обходиться безъ этого?

Если усматривается необходимость этого, то въ какихъ именно случаяхъ?

Относятся ли эти поправки до линейныхъ очертаній и измѣреній рисунка, или служатъ указаніемъ техническихъ пріемовъ для передачи натуры?

17. Слѣдуетъ ли обучать рисованію всякаго, безъ различія способностей и расположенія къ этому предмету, и можно ли ожидать должныхъ результатовъ при правильной постановкѣ обученія?

18. Признаете ли возможнымъ и необходимымъ начинать обученіе рисованію прямо съ натуры хотя бы простѣйшихъ предметовъ?

19. Не слѣдуетъ ли признать безполезнымъ или прямо вреднымъ копированіе оригиналовъ при начальномъ обученіи рисованію?

20. Не отнести ли копированіе лучшихъ и технически совершенныхъ образцовъ искусства къ задачѣ позднѣйшихъ занятій, съ цѣлью развитія вкуса и техническихъ совершенствованій?

Предсѣдатель ***К. Быковскій.***

Секретарь ***Д. Грушецкій.***

Отвѣты получены отъ 26 преподавателей:

Классическихъ гимназій	10
„ прогимназій	4
„ женскихъ прогимназій	1
Реальныхъ училищъ	10
Класса при духовной семинаріи	1

Предлагаемъ эти отвѣты, сгруппированными въ четырехъ таблицахъ. Болѣе же подробные отвѣты помѣщаемъ далѣе въ точныхъ выдержкахъ. (Звѣздочки въ таблицахъ указываютъ на нихъ).

Сокращенія въ таблицахъ: К. Г.—классическая гимназія; К. Прог.—классическая прогимназія; Ж. Прог.—женская прогимназія; Р. У.—реальное училище.

Таблица первая.

	Какая программа обученія рисованію принята для прохожденія курса въ учебномъ заведеніи и какъ происходитъ обученіе: съ рисунковъ, съ начертаній на доскѣ или съ натуры?	Какое количество уроковъ въ каждомъ классѣ и сколько времени продолжается урокъ?	Обучаются ли ученики рисованію или черченію въ приложеніи къ какой-либо спеціальности?	Къ какой отрасли искусства болѣе обнаруживается склонности и способностей у учениковъ: къ изображенію человѣческаго тѣла, животныхъ, пейзажей, цвѣтовъ, орнаментовъ, или къ черченію машинъ?
1. Обязательно въ I, II и III классахъ съ 1890 г. (К. Г.).	По „Учебнымъ планамъ“ Министерства Нар. Просв. для муж. гимназій и прогимназій.	Въ I и II, а также въ приготовительномъ кл. 2 урока въ недѣлю, въ III—1 урокъ.	Рисуютъ орнаменты безъ спеціальнаго назначенія.	Любятъ дома копировать легкіе пейзажи.
2. Обязательно до III класса. (К. Г.).	По программѣ Мин. Нар. Просв.: 1) съ классной доски, 2) съ стѣнныхъ таблицъ орнаментовъ въ два тона, 3) съ проволочныхъ моделей, 4) съ непрозрачныхъ моделей.	2 урока въ недѣлю, продолжающихся часъ.	Безъ спеціальностей.	Къ рисованію орнаментовъ.
3. До III кл. обязательно. (К. Г.).	Программа для приготовительнаго класса — плоскія изображенія, I класса — прямолинейныя и криволинейныя, II класса — плоскія фигуры и прямолинейныя геометрическія тѣла въ перспективѣ, III класса — тѣла вращенія и простѣйшіе рельефные орнаменты.	Въ приготовительномъ, I и II 2 урока въ недѣлю, въ III—одинъ.	Тоже.	По недостатку времени не выясняется.
4. Обязательно въ первыхъ 4 кл. (К. Прог.).	Программа на общемъ основаніи. Рисуютъ съ классной доски, стѣнныхъ таблицъ, геометрическихъ моделей и гипса.	Во всѣхъ классахъ по 2 урока въ недѣлю, кромѣ III, гдѣ 1. Урокъ 55 минутъ.	Тоже.	Рисуютъ орнаменты.
5. Въ четырехъ низшихъ (съ приготовительнымъ) обязательно. (К. Прог.).	Программа Мин. Нар. Просв. 1890 г. Рисуютъ съ классной доски, стѣнныхъ таблицъ и съ натуры.	Тоже.	Тоже.	Тоже.
6. Обязательно. (К. Г.).	Программа казенная: въ приг. кл.— по линованной сѣткѣ изъ квадратовъ съ кл. доски, I класса съ кл. доски и стѣнныхъ таблицъ Ганновер. общ., во II классѣ съ пров. фигуръ и тѣлъ въ перспективѣ, въ III классѣ съ тѣлъ вращенія и гипсов. орнаментовъ—тушов.	Тоже.	Тоже.	Тоже.
7. Въ четырехъ низшихъ (съ приготовительнымъ) обязательно; въ остальныхъ по желанію за особую плату. (К. Г.).	Программа Мин. Нар. Просв.	До III класса по 2 урока, въ слѣдующихъ по 1. Урокъ 55 мин.	Тоже.	Въ большинствѣ случаевъ предпочитаютъ орнаменты и пейзажи, рѣже части человѣческаго тѣла. Черченія нѣтъ.

Таблица первая (продолженіе).

	Какая программа обученія рисованію принята для прохожденія курса въ учебномъ заведеніи и какъ происходитъ обученіе: съ рисунковъ, съ начертаній на доскѣ или съ натуры?	Какое количество уроковъ въ каждомъ классѣ и сколько времени продолжается урокъ?	Обучаются ли ученики рисованію или черченію въ приложеніи къ какой-либо спеціальности?	Къ какой отрасли искусства болѣе обнаруживается склонности и способностей у учениковъ: къ изображенію человѣческаго тѣла, животныхъ, пейзажей, цвѣтовъ, орнаментовъ, или къ черченію машинъ?
8. По положенію не обязательно, фактически обязательно. (Ж. Прог.).	Программа согласно съ указаніемъ Моск. уч. округа.	Во II кл. 1 урокъ въ недѣлю, въ остальныхъ по 2. Урокъ 1 ч.	Какъ вспомогательному средству къ рукодѣлію.	Любятъ рисовать цвѣты.
9. Обязательно. (Р. У.).	Программа для реальныхъ училищъ (составлена Горбуновымъ, изд. Кальчугина, Москва, 1892 годъ).	3 урока въ недѣлю въ каждомъ классѣ 55 минутъ.	Безъ спеціальности.	Предпочитаютъ рисовать животныхъ и пейзажи.
10. Обязательно. (Р. У.).	Программа для реальныхъ училищъ, разработанная Академіей художествъ. Рисованіе съ оригиналовъ, съ классн. доски, главнымъ образомъ съ натуры.	По 3 часовыхъ урока въ недѣлю во всѣхъ 7 классахъ.	Преслѣдуется графическая грамотность, умѣнье видѣть и изображать предметы по законамъ перспективы и развитію вкуса.	Отвѣтить затрудняется.
11. Въ низшихъ четырехъ обязательно, въ остальныхъ для желающихъ (К. Г.).	Программа по указаніямъ Имп. Академіи художествъ.	Въ приготовительномъ, I и II классахъ 2 часовыхъ урока, въ III—одинъ, для желающихъ 2 урока въ недѣлю.	Безъ спеціальностей. Черченія нѣтъ.	Тоже.
12. Обязательно. (Р. У.).	Планъ Мин. Нар. Просв.	3 урока по 50 минутъ въ каждомъ классѣ.	Тоже.	Никакихъ предпочтеній.
13. Обязательно. (Р. У.).	Программа для реальныхъ училищъ Мин. Нар. Просв.: въ I классѣ и первое полугодіе во второмъ съ клас. доски и стѣнныхъ таблицъ, въ остальн. съ натуры.	По 3 урока въ 55 мин. въ каждомъ классѣ.	Безъ спеціальностей.	Къ рисованію головъ болѣе склонны. Есть любовь къ пейзажу (*).
14. Обязательно. (К. Г.) (*).	Программа Мин. Нар. Просв. (*).	Въ I и II кл. по 2 урока по 1 часу, въ III—1 урокъ.	Рисованіе элементарное.	Предпочитаютъ пейзажи, животныхъ, цвѣты.
15. Обязательно. (Р. У.).	Уставъ и программа реальн. учил. Мин. Нар. Просв. 1888 г.	По 3 часовыхъ урока во всѣхъ классахъ.	Безъ спеціальностей.	Безъ отвѣта.
16. Обязательно. (Р. У.).	Программа Академіи художествъ для реальныхъ училищъ.	3 урока въ недѣлю по 55 минутъ во всѣхъ классахъ.	Безъ спеціальности. Черченіе препод. учит. математики въ связи съ геометріей.	Предпочитаютъ орнаменты и маски.
17. Обязательно. (К. Прог.).	Программа Мин. Нар. Просв. (*).	Въ низшихъ трехъ по 2 урока въ 55 мин., въ третьемъ 1 урокъ.	Безъ спеціальности.	Не имѣютъ предпочтеній (*).

Таблица первая (продолженіе).

	Какая программа обученія рисованію принята для прохожденія курса въ учебномъ заведеніи и какъ происходитъ обученіе: съ рисунковъ, съ начертаній на доскѣ или съ натуры?	Какое количество уроковъ въ каждомъ классѣ и сколько времени продолжается урокъ?	Обучаются ли ученики рисованію или черченію въ приложеніи къ какой-либо спеціальности?	Къ какой отрасли искусства болѣе обнаруживается склонности и способностей у учениковъ: къ изображенію человѣческаго тѣла, животныхъ, пейзажей, цвѣтовъ, орнаментовъ, или къ черченію машинъ.
18. Обязательно до III класса (К. Г.).	Программа Мин. Нар. Просв. 1890 г. Рисуютъ съ клас. доски, съ таблицъ и моделей.	Въ низшихъ трехъ по 2 урока въ 50 минутъ, въ третьемъ — 1 урокъ.	Тоже.	Срисовываютъ съ иллюстрированныхъ журналовъ, преимущественно пейзажи.
19. Обязательно. (К. Г.).	Съ клас. доски въ I классѣ, съ натуры во II и III кл.	Въ I и II кл. по 2 урока въ 55 минутъ, въ III—1 урокъ.	Тоже.	Предпочитаютъ пейзажи и животныхъ.
20. Обязательно для трехъ первыхъ клас. (К. Прог.).	Программа для гимназій Мин. Нар. Просв. Рисуютъ съ клас. доски и натуры.	Въ I и II кл. по 2 часовыхъ урока, въ III – 1 урокъ.	Черченія нѣтъ.	Безъ отвѣта.
21. Обязательно. (Р. У.).	Программа Мин. Нар. Просв. (*).	По 3 урока въ 55 минутъ во всѣхъ классахъ.	Безъ спеціальности.	Предпочитаютъ предметы съ натуры съ перспективной внутренностью и гипсовыя головы.
22. Необязательно (классы иконописи въ духовной семинаріи).	Программа преподавателя (*).	Уроки послѣ обязательныхъ предметовъ безъ опредѣленнаго времени для желающихъ, поэтому дольше, чѣмъ по другимъ предметамъ.	Для иконописи.	—
23. Обязательно. (К. Г.).	Программа Мин. Нар. Просв. (*).	Въ I и II кл. по 2 урока въ 55 минутъ, въ III—1.	Безъ спеціальности.	Предпочитаютъ пейзажи и изображ. человѣч. тѣла.
24. Обязательно. (Р. У.).	Программа Мин. Нар. Просв.	Во всѣхъ классахъ 3 недѣльныхъ урока по часу.	Тоже.	Безъ отвѣта.
25. Обязательно. (Р. У.). (*)	Программа Мин. Нар. Просв.	Тоже.	Тоже.	Склонны къ рисованію человѣческихъ фигуръ, но программой подавляется всякая склонность.
26. Обязательно. (Р. У.).	Программа Академіи художествъ для реальныхъ училищъ. Рисуютъ съ клас. доски, стѣнныхъ таблицъ и съ натуры.	По 3 урока въ недѣлю по 50 мин. во всѣхъ классахъ.	Тоже.	Склонны къ пейзажу и орнаменту, отчасти къ изображенію человѣч. тѣла.

Таблица вторая.

На сколько обязательна оффиціальная программа рисованія и возможны ли отступленія отъ нея?	Признаете ли программу цѣлесообразной въ смыслѣ достиженія результатовъ обученія, а именно: а) вноситъ ли она существенный интересъ для учащагося и б) независимо отъ способностей, выучиваются ли вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы, въ ихъ внѣшнихъ и внутреннихъ очертаніяхъ, вѣрныхъ пропорціяхъ и перспективныхъ измѣреніяхъ?	Признаете ли возможнымъ и необходимымъ начинать обученіе рисованію прямо съ натуры хотя бы простѣйшихъ предметовъ?	Не слѣдуетъ ли признать безполезнымъ или прямо вреднымъ копированіе оригиналовъ при начальномъ обученіи рисованію?	Не отнести ли копированіе лучшихъ и технически совершенныхъ образцовъ искусства къ задачѣ позднѣйшихъ занятій, съ цѣлью развитія вкуса и техническихъ совершенствованій?
1. Обязательно; отступаютъ отъ нея только когда нельзя поставить модели для всѣхъ. (Клас. гимн.).	Интересно и полезно, если давать на доскѣ постолнно новые и несложные чертежи. Малоспособные могутъ рисовать съ натуры только съ линейкой и циркулемъ.	Невозможно.	Для начинающихъ копировать оригиналы безполезно; для умѣющихъ нѣсколько рисовать изрѣдка полезно.	Отнести къ позднѣйшимъ занятіямъ.
2. Возможны отступленія. (Клас. гимн.).	Вполнѣ цѣлесообразно.	Начинать нужно рисовать съ классной доски или со стѣнныхъ таблицъ.	Вредно.	Не нужно и позже.
3. Обязательно. (К. Г.).	Цѣлесообразно: при ней ученики всѣхъ классовъ успѣваютъ.	Всего лучше начинать съ натуры.	Безполезно.	Позднѣе—полезно.
4. Обязательно. (К. Прг.)	Цѣлесообразно до третьяго класса, въ слѣдующихъ классахъ нѣтъ, ибо тамъ рисованіе не обязательно, уроки его на послѣднихъ часахъ, когда ученики утомлены, и требованія программы чрезмѣрны.	Начинать съ патуры невозможно.	Вредно.	Для этого нѣтъ времени.
5. Обязательно. (К. Прг.).	Не вполнѣ цѣлесообразно; рисованіе съ геометрическихъ тѣлъ; на тушовку же и рисованіе съ гипсовыхъ орнаментовъ мало времени.	Начинать съ натуры возможно.	Безусловно вредно.	Слѣдуетъ позже.
6. Обязательно. (К. Г.).	Для мѣстныхъ учащихся не вполнѣ удовлетворяетъ; предметы изъ домашней обстановки рисуютъ всѣ довольно правильно.	Нераціонально начинать только съ натуры.	Безполезно.	Нѣтъ времени.
7. Обязательно; можно отступить только въ крайности. (К. Г.).	Цѣлесообразнѣе, чѣмъ предыдущія, только перспективныя измѣренія введены во второмъ классѣ нѣсколько рано (*).	Въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ возможно начинать только съ простѣйшихъ моделей (проволочныхъ, картонныхъ, деревян.).	Вредно.	Позднѣе.
8. Обязательно. (Ж. Прог.).	Для достиженія лучшихъ результатовъ недостаточно.	Начинать съ натуры неудобно, слѣдуетъ пріучить владѣть карандашомъ и дать понятіе о липіяхъ и фигурахъ.	Вредно.	Слѣдуетъ позднѣе.

Таблица вторая (продолженіе).

На сколько обязательна оффиціальная программа рисованія и возможны ли отступленія отъ нея?	Признаете ли программу цѣлесообразной въ смыслѣ достиженія результатовъ обученія, а именно: а) вноситъ ли она существенный интересъ для учащагося и б) независимо отъ способностей, выучиваются ли вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы, въ ихъ внѣшнихъ и внутреннихъ очертаніяхъ, вѣрныхъ пропорціяхъ и перспективныхъ измѣреніяхъ?	Признаете ли возможнымъ и необходимымъ начинать обученіе рисованію прямо съ натуры хотя бы простѣйшихъ предметовъ?	Не слѣдуетъ ли признать безполезнымъ или прямо вреднымъ копированіе оригиналовъ при начальномъ обученіи рисованію?	Не отнести ли копированіе лучшихъ и технически совершенныхъ образцовъ искусства къ задачѣ позднѣйшихъ занятій, съ цѣлью развитія вкуса и техническихъ совершенствованій?
9. Отступленія только въ силу необходимости. (Р. У.).	Цѣлесообразно, если бы рисованіе было обязательно, и начальство относилось къ нему строже.	Начинать съ натуры неудобно, трудно и отбиваетъ охоту у ученика; надо начинать по клѣткамъ, это интересуетъ и втягиваетъ.	Не вредно, а съ пейзажа даже необходимо.	Нельзя.
10. Не существенно отступать можно (К. Г.).	Цѣлесообразно; интересъ ея зависитъ отъ преподавателя, успѣшность — отъ строгости начальства (*).	Съ натуры можно начинать, когда мало времени; лучше же съ изящныхъ стѣнныхъ таблицъ.	Не слѣдуетъ.	Копированіе изящнаго по силамъ полезно всегда (*).
11. Отступать приходится по мѣстнымъ условіямъ, но всегда имѣются въ виду требованія Академіи художествъ, куда на конкурсъ идутъ рисунки. (Р. У.).	Цѣлесообразно при обязательныхъ занятіяхъ.	Надо начинать съ диктовки, съ повѣркой предварительныхъ понятій о рисункѣ.	Безполезно; оригиналы имѣютъ смыслъ только какъ примѣры для устныхъ указаній.	Въ классахъ, гдѣ рисованіе не обязательно, даютъ для разнообразія школу рисованія деревьевъ.
12. Обязательно. (Р. У.).	Цѣлесообразно.	Нужно начинать съ линейнаго упражненія.	Въ старшихъ классахъ нужны указанія только недостатка техники съ поясненіемъ на клас. доскѣ.	
13. Обязательно. (К. Г.).	Геометрическія формы по программѣ можетъ быть развиваютъ умъ ученика; но не художественныя потребности, а параллельныя упражненія наносятъ ущербъ техникѣ (*).	Не признаю.	Не убѣжденъ.	По растяжимости понятія затрудняюсь отвѣтомъ (*).
14. Можно отчасти уклоняться. (Р. У.).	Цѣлесообразно по мѣрѣ способности ученика.	Безполезно.	Необходимо.	Можно по мѣрѣ способностей для разв. вкуса (*).
15. Обязательно. (Р. У.).	Цѣлесообразно.	Нужно начинать съ натуры, потомъ съ классной доски или со стѣнныхъ таблицъ.	Безполезно.	Въ шестомъ и седьмомъ классахъ для болѣе успѣшныхъ.
16. Можно отступать съ разрѣшенія окружного начальства. (К. Прог.).	Цѣлесообразно.	Нужно начинать съ линій и простѣйш. геометрич. чертежей.	Только затрудняетъ учениковъ въ низшихъ классахъ.	Въ высшихъ классахъ изрѣдка весьма полезно.

Таблица вторая (продолженіе).

На сколько обязательна оффиціальная программа рисованія и возможны ли отступленія отъ нея?	Признаете ли программу цѣлесообразной въ смыслѣ достиженія результатовъ обученія, а именно: а) вноситъ ли она существенный интересъ для учащагося и б) независимо отъ способностей, выучиваются ли вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы, въ ихъ внѣшнихъ и внутреннихъ очертаніяхъ, вѣрныхъ пропорціяхъ и перспективныхъ измѣреніяхъ?	Признаете ли возможнымъ и необходимымъ начинать обученіе рисованію прямо съ натуры хотя бы простѣйшихъ предметовъ?	Не слѣдуетъ ли признать безполезнымъ или прямо вреднымъ копированіе оригиналовъ при начальномъ обученіи рисованію?	Не отнести ли копированіе лучшихъ и тихнически совершенныхъ образцовъ искусства къ задачѣ поздѣйшихъ занятій, съ цѣлью развитія вкуса и техническихъ совершенствованій?
17. Слѣдовать ей вполнѣ можно за небольшими исключеніями по способностямъ учениковъ. (К. Г.).	Цѣлесообразно; нужно только, разнообразя уроки, вести ихъ въ строгой послѣдовательности, не затрудняя ученика (*).	Начинать съ натуры невозможно (*).	Отвѣтить затруднител.	Слѣдуетъ послѣ того, какъ привыкли рисовать съ сложныхъ орнаментовъ, измѣняя масштабъ.
18. Обязательно. (К. Г.).	Цѣлесообразно; сдѣлать интересными ея скучную часть зависитъ отъ преподавателя.	Съ натуры начинать невозможно. Начинаю съ моихъ набросковъ.	—	Въ высшихъ классахъ у насъ рисованіе прекращено.
19. Можно ее расширять. (К. Прог.).	Для нея мало времени.	Возможно, но учитель долженъ нарисовать натуру на доскѣ.	Безполезно.	Полезно послѣ трехъ классовъ.
20. Обязательно. (Р. У.).	Цѣлесообразно.	Въ среднемъ возрастѣ можно.	Безполезно.	Слѣдуетъ позднѣе.
21. Отступать можно съ разрѣшенія Педагогическаго Совѣта. (Р. У.).	Цѣлесообразно, чтобы научить всѣхъ рисовать съ натуры видимые предметы.	Нельзя въ виду непонятныхъ въ первомъ возрастѣ сокращеній.	Вредно, какъ рабское подражаніе.	Слѣдуетъ позднѣе.
22. Необязательно. (Классъ иконописи).	—	Рисованіе съ натуры должно идти за рисованіемъ съ оригинала.	—	Слѣдуетъ позднѣе.
23. Обязательно. (К. Г.).	По возможности выучиваются по ней.	Необходимо начинать съ натуры.	Вредно, убѣдился на дѣлѣ.	Послѣ карандаша нужно копировать съ масляныхъ картинъ.
24. Обязательно. (Р. У.).	Возможно достигнуть, что и малоспособные рисуютъ геометрическія тѣла.	Въ школьномъ возрастѣ мудрено; лучше съ геометрическихъ чертежей, узоровъ, листьевъ; сокращенія дѣтямъ непонятны (*).	Рисованіе съ контуровъ въ началѣ оч. полезно (*).	Полезно всегда. *).
25. Обязательно, но невыполнимо. (Р. У.) (*).	Нецѣлесообразно (*).	Слѣдуетъ начинать съ доски или съ таблицъ (*).	При началѣ допустимо. (*).	Слѣдуетъ позднѣе.
26. Обязательно. (Р. У.).	Цѣлесообразно и незамѣнимо. *).	Начинать съ натуры полезно, но объясняя способъ воспроизведенія.	Вредно.	Совсѣмъ не нужно, развѣ только внѣ класса.

Таблица третья.

До какихъ познаній доходятъ ученики при окончаніи курса рисованія и черченія?	Не имѣете ли метода или пріема обученія, при которомъ ученикъ могъ бы самъ, безъ указанія учителя, провѣрять натуру и доискиваться ошибокъ своего рисунка? Если таковой имѣется, то желательно было бы сообщить.	Необходимы ли собственноручныя поправки учителя рисунковъ учащихся, можно и должно ли обходиться безъ этого? Если усматривается необходимость этого, то въ какихъ именно случаяхъ? Относятся ли эти поправки до линейныхъ очертаній и измѣреній рисунка, или служатъ указаніемъ техническ. пріемовъ для передачи натуры?	Слѣдуетъ ли обучать рисованію всякаго безъ различія способностей и расположенія къ этому предмету, и можно ли ожидать должныхъ результатовъ при правильной постановкѣ обученія?
1. До рисованія орнаментовъ съ гипса.	Пріучаю глазъ быстро, опредѣляя средину линіи, дѣлить ее на 3 и 5 частей, а также соблюдать наклонъ, проведя вертикальную и горизонтальную посреди рисунка и принимая края бумаги за вспомогательныя линіи.	Должно обходиться.	Должно и можно обучать всѣхъ; даже съ мало способными можно добиться результатовъ.
2. Умѣютъ рисовать орнаменты съ гипса, обиходные предметы съ натуры и несложныя задачи перспективы.	Желалъ бы самъ узнать методъ, чтобы ученикъ безъ учителя провѣрялъ натуру и рисунокъ.	Указывать ошибки надо словесно, пріучая къ самостоятельной работѣ.	Всякаго; и всегда можно достичь удовлетворительныхъ результатовъ.
3. Способныхъ и при достаточномъ времени.	Провожу линію земли, строю на ней предметъ ближайшій къ ученику, опредѣляю и провожу горизонтъ, на ней исходную точку, нахожу точки отдаленія и т. д. (*).	Участіе въ работѣ ученика вредно; довольно совѣта и наведенія.	Надо обучать всѣхъ для развитія общаго, зрѣнія же въ особенности.
4. Рисованіе гипсовыхъ головъ.	Сообщаю правила рисованія и теорію перспективы; тушовка графитомъ начинающ. трудна, лучше употр. уголь и мѣлъ.	Поправлять рисунки ученика необходимо, но чтобы эта поправка была видна.	Правильно обучая, можно выучить всякаго.
5. До изображенія легкихъ орнаментовъ съ гипса и рѣшенія простыхъ задачъ перспективы.	Держусь метода евристическаго путемъ вопросовъ и наведенія.	Указываю только пріемы поправокъ, этого вполнѣ довольно.	Тоже.
6. Оканчиваютъ, не достигая полныхъ успѣховъ.	Метода особаго не имѣю.	Поправки преподавателя необходимы.	Тоже.
7. Рисуютъ сложные орнаменты, части человѣческаго тѣла съ натуры и съ оригиналовъ.	Для провѣрки натуры употребляю кардонный прямой уголъ, раздѣливъ его на вершки и полувершки, хотя онъ удобнѣе всего для взрослыхъ.	Поправки учителя допустимы, но только при указаніи способовъ тушовки.	Какъ общеобразовател. предмету, рисованію можно обучать всѣхъ, кромѣ близорукихъ.
8. Умѣютъ рисовать самый простой орнаментъ съ легкой тушовкой съ натуры.	Не имѣю.	Вредны поправки учителя частыя, возможны только какъ указанія пріема.	Обучить можно всѣхъ.
9. Рисуютъ съ натуры пейзажи, nature morte, чертятъ, уменьшая масштабъ.	Для провѣрки рисунка совѣтую перевернуть его или смотрѣть его въ зеркалѣ. Тогда сразу видны недостатки.	Поправки контура необходимы при рисованіи съ гипса человѣческаго тѣла.	Геометрическимъ фигурамъ и орнаментамъ можно обучить всѣхъ.

Таблица третья (продолженіе).

До какихъ познаній доходятъ ученики при окончаніи курса рисованія и черченія?	Не имѣете ли метода или пріема обученія, при которомъ ученикъ могъ бы самъ, безъ указанія учителя, провѣрять натуру и доискиваться ошибокъ своего рисунка? Если таковой имѣется, то желательно было бы сообщить.	Необходимы ли собственноручныя поправки учителя рисунковъ учащихся, можно и должно ли обходиться безъ этого? Если усматривается необходимость этого, то въ какихъ именно случаяхъ? Относятся ли эти поправки до линейныхъ очертаній и измѣреній рисунка, или служатъ указаніемъ техническ. пріемовъ для передачи натуры?	Слѣдуетъ ли обучать рисованію всякаго, безъ различія способностей и расположенія къ этому предмету, и можно ли ожидать должныхъ результатовъ при правильной постановкѣ обученія?
10. Изображаютъ перспективы комнатъ, корридоровъ, сложные орнаменты съ гипса, болѣе же способные—головы съ гипса.	Ученику нужно знать способы провѣрки, отвѣсъ, горизонтъ, измѣреніе отношеній, законы свѣтотѣни, правила перспективы и умѣнье сравнить рисунокъ съ моделью. Послѣднее особенно важно.	Поправки учителя излишни (*).	Можно обучить всѣхъ.
11. Понимаютъ по возможности рисунокъ съ натуры.	Употребляю очень многіе пріемы (*).	Поправки учителя необходимы, но именно только какъ поправка, а не помощь.	Обучать всѣхъ рисованію можно и важно въ воспитательномъ отношеніи.
12. Умѣютъ изображать изящные образцы. Нѣсколько поступили въ Академію художествъ. Одинъ получилъ степень преподавателя.	Преподаю перспективу наглядно (*).	Ограничиваюсь по возможности указаніемъ и объясненіемъ ошибокъ.	Обучить можно всѣхъ.
13. Выполняется министерская программа.	Не имѣю.	Поправки учителя относительно техническаго пріема и красоты линіи необходимы съ V класса.	Тоже.
14. Въ третьемъ классѣ доходятъ до орнаментовъ съ гипса и головъ съ натуры.	Можно обучить только на практикѣ при участіи живого слова (*).	Поправка учителя иногда необходима, но послѣ словеснаго объясненія и попытки ученика поправить.	Учить надо всѣхъ. Упражненіе въ рисованіи иногда возбуждаетъ способности и даже обнаруживаетъ талантъ.
15. Свободно рисуютъ съ натуры орнаменты, части машинъ, бюсты.	Не имѣю.	Поправки учителя необходимы относительно контура въ старшихъ классахъ.	Программа реальныхъ училищъ доступна для всякихъ способностей.
16. Рисуютъ гипсовыя головы.	Употребляю отвѣсъ, горизонтъ и поясняю правила перспективы.	Поправка учителя необходима, особенно при рисованіи головъ съ натуры и гипса, гдѣ характерныя черты для ученика неуловимы.	Слѣдуетъ обучать всѣхъ и во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ.
17. Рисуютъ несложные гипсовые орнаменты.	Заставляю прежде всего рисовать съ проволочной модели, избѣгая указаній и помѣщая за моделью листъ, раздѣленный на квадраты (*).	Поправки необходимы, особенно въ первыхъ классахъ (*).	Обучить рисов. можно всѣхъ.

Таблица третья (продолженіе).

До какихъ познаній доходятъ ученики при окончаніи курса рисованія и черченія?	Не имѣете ли метода или пріема обученія, при которомъ ученикъ могъ бы самъ, безъ указанія учителя, провѣрять натуру и доискиваться ошибокъ своего рисунка? Если таковой имѣется, то желательно было бы сообщить.	Необходимы ли собственноручныя поправки учителя рисувковъ учащихся, можно и должно ли обходиться безъ этого? Если усматривается необходимость этого, то въ какихъ именно случаяхъ? Относятся ли эти поправки до линейныхъ очертаній и измѣреній рисунка, или служатъ указаніемъ техническ. пріемовъ для передачи натуры?	Слѣдуетъ ли обучать рисованію всякаго, безъ различія способностей и расположенія къ этому предмету, и можно ли ожидать должныхъ результатовъ при правильной постановкѣ обученія?
18. Доходятъ до умѣнья изобразить карандашомъ группу геометрическихъ тѣлъ, превращая въ несложные домашніе предметы, но перспектива остается имъ туманна.	Новыхъ пріемовъ не имѣю.	Рисунковъ самъ не поправляю (*)..	Неспособныхъ рисовать по нашей программѣ не признаю.
19. Могутъ дѣлать наброски съ натуры.	Объясняю ошибки. Ученики сами не могутъ найти.	Поправки учителя, относя ихъ къ линейнымъ очертаніямъ, допустимы въ крайности.	Въ общеобразовательн. смыслѣ слѣдуетъ обучать всѣхъ.
20. Заканчиваютъ переходомъ отъ геометрическихъ тѣлъ къ простѣйшимъ орнаментамъ съ гипса.	Чтобы ученикъ поправилъ самъ, сообщаю понятіе о горизонтѣ и о сокращеніяхъ.	Собственноручныя поправки необходимы только при тушовкѣ тѣней.	Обучать слѣдуетъ всѣхъ, развивая этимъ способности.
21. Умѣютъ нарисовать перспективную внутренность и сложную группу керамической посуды.	Вопросами изъ пройденнаго навожу ученика на его ошибки въ рисункѣ.	Поправокъ не дѣлаю. Это уничтожаетъ слѣды работы ученика и ведетъ учителя къ самообману.	При правильной постановкѣ можно всякаго довести до пониманія видимыхъ формъ и ихъ передачи.
22. Многіе достигли умѣнья писать масляными красками.	—	Собственноручныя поправки обязательны въ присутствіи учениковъ.	—
23. Рисуютъ съ натуры геометрическія тѣла.	Не имѣю.	Всѣми силами слѣдуетъ избѣгать.	Въ первыхъ трехъ классахъ слѣдуетъ учить всѣхъ.
24. Нѣкоторые поступали въ Академію художествъ по батальной, пейзажной и архитектурѣ.	Не имѣю. Сами находить ошибки могутъ очень рѣдко въ старшихъ классахъ.	Необходимы при рисованіи съ натуры (*).	Можно въ предѣлахъ программы научить всѣхъ.
25. До нѣкоторой степени съ гипса и мало съ натуры.	Учу опредѣлять карандашомъ отвѣсъ и наклонныя, а также и проэктировку (*).	Нужно избѣгать (*).	За исключеніемъ очень рѣдкихъ случаевъ можно обучить всѣхъ.
26. Рисуютъ правильно съ натуры, съ моделей архитектуры съ тушовкой (кистью), сочиняютъ узоры и художественно-промышленные орнаменты, имѣютъ понятіе объ акварели и масляныхъ краскахъ съ натуры.	Не имѣю.	Собственноручныя поправки пріучаютъ учениковъ къ лѣни и небрежности, вызываютъ потерю дисциплины въ классѣ. Учитель—центръ вниманія и одушевленія всего класса и долженъ поправлять всѣхъ словесно или на классной доскѣ.	Учить слѣдуетъ всѣхъ. Абсолютно неспособныхъ къ рисованію пѣтъ, охоту можно возбудить во всякомъ. Все зависитъ отъ учителя.

Таблица четвертая.

Есть ли ученики, отличающіеся выдающимися способностями и талантомъ въ пониманіи искусства, и если есть, то въ чемъ это выражается?	Имѣются ли частные уроки рисованія въ городскихъ и частныхъ учебныхъ заведеніяхъ?	Нѣтъ ли въ городѣ спеціальныхъ рисовальныхъ учебныхъ заведеній?	Нѣтъ ли въ городѣ художниковъ, занимающихся искусствомъ, и по какой спеціальности?	Нѣтъ ли въ городѣ любителей, обладающихъ коллекціями художественныхъ произведеній, доступными для учащихся рисованію?
1. Есть нѣсколько; выражается въ старательности и вѣрности рисунка.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
2. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
3. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ
4. Есть; выражается въ вѣрности рисунка и въ изяществѣ тушовки.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
5. Есть; выражается въ быстротѣ и тщательной отдѣлкѣ исполненія, а также въ охотѣ къ рисованію.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
6. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
7. Есть; отличаются особеннымъ пониманіемъ въ передачѣ рисунка съ натуры.	Въ Землемѣрномъ училищѣ.	Нѣтъ.	Иконописцы.	Есть: городская генерала Селиверстова и небольшая частная художника Макарова.
8. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Безплатныя занятія у учителя рисованія по воскресеньямъ на дому.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
9. Есть; свободно рисуютъ съ гипса, понимаютъ перспективу; одинъ очень хорошо—эскизы изъ охотничей жизни (VI клас.).	Есть частные учители (*).	Школа грамотности съ обученіемъ рисованію и лѣпкѣ изъ глины при Императорской гранильной фабрикѣ.	Одинъ иконописецъ и портретистъ.	Десятка два или три картинъ въ частныхъ домахъ.

Таблица четвертая (продолженіе).

Есть ли ученики, отличающіеся выдающимися способностями и талантомъ въ пониманіи искусства, и если есть, то въ чемъ это выражается?	Имѣются ли частные уроки рисованія въ городскихъ и частныхъ учебныхъ заведеніяхъ?	Нѣтъ ли въ городѣ спеціальныхъ рисовальныхъ учебныхъ заведеній?	Нѣтъ ли въ городѣ художниковъ, занимающихся искусствомъ, и по какой спеціальности?	Нѣтъ ли въ городѣ любителей, обладающихъ коллекціями художественныхъ произведеній, доступными для учащихся рисованію?
10. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Школа академика Карнеева.	Архитектора.	Коллекція акварел. Премацци Корради у г-жи Авдеевой открыта учащимся.
11. Нѣсколько получили серебряныя медали и псхвальные отзывы за рисунки съ гипсовъ.	Въ городскомъ училищѣ и въ школѣ при Александровскомъ заводѣ.	Нѣтъ.	Иконописцы и любители-самоучки.	Нѣтъ.
12. Отъ одного до пяти.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
13. Есть.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
14. Нѣтъ.	Въ городскихъ и частныхъ училищахъ преподаютъ рисованіе поклѣткамъ.	Школа Штиглица, школа общ. поощренія художествъ, ремесленное училище Наслѣдника Цесаревича.	Много всѣхъ спеціальностей.	Много; большинство не доступно.
15. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
16. Не мало; обладаютъ вѣрностью рисунка и особой манерой тушовки.	Въ училищахъ уѣздномъ и ремесленномъ.	Нѣтъ.	Есть портретисты и жанристы.	Нѣтъ.
17. Болѣе способные скорѣе усвоиваютъ перспективу и улавливаютъ вѣрность пропорцій модели.	Нѣтъ.	При гранильной фабрикѣ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
18. Есть; обладаютъ техникой при срисовываніи съ иллюстрацій.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Одинъ жанристъ.	Нѣтъ.
19. Есть; любятъ рисовать.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Иконописцы.	Нѣтъ.

Таблица четвертая (продолженіе).

Есть ли ученики, отличающіеся выдающимися способностями и талантомъ въ пониманіи искусства, и если есть, то въ чемъ это выражается?	Имѣются ли частные уроки рисованія въ городскихъ и частныхъ учебныхъ заведеніяхъ?	Нѣтъ ли въ городѣ спеціальныхъ рисовальныхъ учебныхъ заведеній?	Нѣтъ ли въ городѣ художниковъ, занимающихся искусствомъ, и по какой спеціальности?	Нѣтъ ли въ городѣ любителей, обладающихъ коллекціями художественныхъ произведеній, доступными для учащихся рисованію?
20. Нѣтъ.	Частные учителя.	Школа М. Д. Раевской.	Одинъ пейзажистъ и одинъ портретистъ.	Нѣтъ.
21. Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
22. Многіе достигли умѣнья писать масляными красками.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Одинъ иконописецъ.	Одна; гравюры, эстампы, эскизы, картины духовнаго содержанія.
23. Четыре ученика: рисунокъ одного (торжественный залъ во время собранія) представленъ былъ для выставки въ Чикаго; другой пишетъ масляными красками копіи съ пейзажей; третій—тоже съ натуры; всѣ рисуютъ только по воскресеньямъ.	Нѣтъ даже въ женской гимназіи.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Въ институтѣ князя Безбородко 174 картины.
24. Есть; болѣе склонны къ пейзажу.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Нѣтъ.
25. Способныхъ немного; талантовъ нѣтъ.	Мало.	Одна рисовальная школа.	Нѣсколько разныхъ спеціальностей.	Прежде были, теперь нѣтъ.
26. Есть; безъ указаній учителя рисуютъ перспективы съ натуры, сочиняютъ узоры, пишутъ съ натуры тушью и сепіей.	Нѣтъ.	Нѣтъ.	Есть любители.	Нѣтъ.

Таблица пятая.

№	Какія имѣются вспомогательныя руководства для рисованія.	Во скольких школахъ.
1	Карманное руководство Г. Шульца „Vademecum“	4
2	Стѣнныя таблицы Ганноверскаго общества гр. рис.	5
3	Французскіе и нѣмецкіе литографическіе рисунки	1
4	Проволочныя геометрическія фигуры	Въ большин.
5	Гипсы греческихъ вазъ	Тоже.
6	Тѣневыя выпуклыя и вогнутыя геометрическія модели	1
7	Модели стилизированныхъ листовъ и цвѣтовъ	1
8	Маски и части человѣческаго лица и тѣла въ гипсѣ	5
9	Стѣнныя таблицы Вендлера	3
10	Орнаменты Мужака	3
11	Деревянныя геометрическія тѣла	4
12	Гипсовые орнаменты Крейтана	3
13	Руководство перспективъ Тено	1
14	Руководство къ стѣннымъ таблицамъ Гальнбека	5
15	Методическое руководство Янышева	4
16	Систематическій курсъ Смирнова	3
17	Приборъ для наглядной перспективы Кривковича (одинъ пріобрѣтенъ Академіей Художествъ, другой Солянымъ городкомъ)	1
18	Методика Гортова	3
19	Методика и коллекція проволочныхъ моделей Ладнова	3
20	Школа орнаментовъ Мужака	2
21	Hauselman карманное руководство	3
22	Курсъ перспективы Павлова и Иванова	1
23	Начертательное искусство Заруцкаго и Тадеръ	2
24	Гипсовыя модели Брокмана	1
25	Курсъ Сапожникова	6
26	Руководство Рѣдковской	1
27	Курсъ Мартынова	2
28	Краткая перспектива Кочетовой	1
29	Практическій курсъ перспективы Hetsch	2
30	Руководство Кассань	2
31	„ Андель	2
32	„ Филипуса	3
33	„ Шейхеншуле	1
34	„ Менарда	2
35	Руководство для преподаванія рисованія, изд. Брокмана	2
36	Рисунки по точкамъ Хмельницкаго	1
37	Аппаратъ для перспективы по рисунку Хмельницкаго	1
38	Методика Диттель	1

Таблица пятая. (Продолженіе).

№	Какія имѣются вспомогательныя руководства для рисованія.	Во сколькихъ школахъ.
39	Журналъ „Учитель“	1
40	Нѣмецкое руководство Флицнера въ Лейпцигѣ	
41	Тоже Рулье въ Нюренбергѣ	
42	Стѣнныя таблицы Штульмана	
43	Тоже Кольбе	
44	Тоже составленныя по Россине	
45	Пособіе для классной доски Голлеръ	
46	Тоже Гертле	1
47	Руководство Измайлова	
48	Тоже Васильева	
49	Руководство къ перспективѣ Иванова	
50	Рисунки въ линіяхъ и тушовкѣ итальянскимъ карандашомъ	
51	Школа элементарнаго рисованія Грандауера	
52	Стѣнныя таблицы Адамека, Шмидта и Гальпбека	
53	Орнаменты Виртембергскаго королевства	
54	Тоже по Якобстальской грамматикѣ	2
55	Тоже русскаго стиля	
56	Модели растеній	
57	Тоже орденовъ архитектуры	1
58	Керамическая посуда	
59	Модель лошади	
60	Стѣнныя таблицы Кольба	2
61	Тоже Фогеля	
62	Тоже Трошеля	
63	Школа орнаментовъ Каро	1
64	Тоже систематическая въ контурахъ Бауэра	
65	Стѣнныя таблицы Гофмана	

Въ одной школѣ (при духовной семинаріи) руководствъ и пособій никакихъ, кромѣ оригиналовъ.

Отвѣтъ 3-й на вопросъ 15-й. При рисованіи съ геометрическихъ тѣлъ и построеній, составленныхъ изъ оныхъ, ученики могутъ провѣрить свою работу, опредѣливъ точно руководящіе пункты, какъ-то: горизонтъ, исходную точку и точки отдаленія. Работа производится въ слѣдующемъ порядкѣ: проводится линія земли, на ней строится предметъ ближайшій къ рисующему; относительно этого предмета опредѣляется высота горизонта и проводится черта, изображающая горизонтъ. На горизонтѣ отмѣчается точка прямо противъ глазъ рисующато, т.-е. главная исходная точка. Затѣмъ слѣдуетъ найти точки отдаленія; это достигается такимъ способомъ: отмѣтивъ на карандашѣ величину изображеннаго ближайшаго предмета, сравниваемъ эту величину съ величиною предмета въ натурѣ; отводя карандашъ отъ глаза, пока отмѣченная на карандашѣ величина совмѣстится съ величиною предмета въ натурѣ; разстояніе глаза до карандаша будетъ искомое отдаленіе. Нанеся величину эту или часть ея на горизонтъ вправо и влѣво отъ исходной точки, мы получимъ точки отдаленія, съ помощью коихъ измѣряемъ линіи, идущія на главную исходную точку, или всѣ линіи, имѣющія перпендикулярное къ картинной плоскости положеніе, а также имѣемъ въ нихъ исходныя точки діагоналей для всѣхъ квадратовъ, стороны коихъ перпендикулярны къ картинной плоскости; квадраты же, діагонали коихъ перпендикулярны къ картинной плоскости, имѣютъ въ точкахъ отдаленія исходныя точки для своихъ сторонъ. Болѣе затрудненія представляютъ косвенныя линіи и построенія тѣлъ въ косвенномъ положеніи.

Отвѣтъ 7-й на вопросъ 2-й.

Приготовительный классъ (2 урока).

Рисованіе по сѣткѣ линій и фигуръ въ видѣ плоскаго геометрическаго орнамента:

а) Бордюры, образуемые: одною ломаною линіею, состоящею изъ горизонтальныхъ и вертикальныхъ; одною ломаною линіею, составленною изъ наклонныхъ; двумя пересѣкающимися ломаными линіями, состоящими изъ горизонтальныхъ и вертикальныхъ; двумя, тремя и четырьмя ломаными линіями съ разнообразными сочетаніями прямыхъ.

б) Прямолинейныя симметрическія звѣздообразныя украшенія: четырехъ и восьмиконечныя, размѣщенныя въ квадратѣ; трехконечныя—въ равностороннемъ треугольникѣ; восьмиконечныя—въ правильномъ восьмиугольникѣ и шестиконечныя—въ правильномъ шестиугольникѣ.

Первый классъ (2 урока).

Рисованіе плоскихъ прямолинейныхъ и криволинейныхъ фигуръ отъ руки, безъ вспомогательныхъ средствъ:

1) Квадратъ въ двухъ главныхъ положеніяхъ.
2) Равносторонній треугольникъ.
3) Правильный восьмиугольникъ, образуемый сочетаніемъ двухъ равныхъ квадратовъ.
4) Правильный шестиугольникъ, образуемый сочетаніемъ двухъ равносторонніхъ треугольниковъ.
5) Кругъ.
6) Эллипсъ.
7) Овалъ.
8) Правильныя кривыя (спираль и улиткообразная черта и сочетанія кривыхъ въ видѣ орнаментальныхъ завитковъ).
9) Розетки въ кругѣ.

Второй классъ (2 урока).

Рисованіе съ моделей геометрическихъ фигуръ и тѣлъ въ перспективныхъ сокращеніяхъ:

1) Квадратъ въ вертикальномъ положеніи, сокращающійся на главную точку схода.

2) Тоже, обращенный угломъ вверхъ, при чемъ одна изъ діагоналей его направляется къ главной точкѣ схода.

3) Кругъ въ сокращеніи, въ вертикальномъ или горизонтальномъ положеніяхъ.

4) Два концентрическіе круга въ сокращеніи.

5) Кубъ въ сокращеніи на главную точку схода.

6) Кубъ въ сокращеніи на точки отдаленія.

7) Кубъ въ сокращеніи на случайныя точки.

8) Призма шести- или восьмигранная.

9) Пирамида четырехгранная.

Третій классъ (1 урокъ).

Рисованіе съ моделей геометрическихъ тѣлъ вращенія (цилиндръ, конусъ, шаръ) и простѣйшихъ рельефныхъ орнаментовъ съ гипсовъ.

Обученіе происходитъ съ проволочныхъ моделей, съ начертаній на доскѣ, съ стѣнныхъ таблицъ, съ проволочныхъ и плотныхъ моделей геометрическихъ фигуръ и тѣлъ, съ гипсовыхъ орнаментовъ и съ частей человѣческаго тѣла.

Отвѣтъ 7-й на вопросъ 14-й. Программа по рисованію составлена для четырехъ классовъ гимназій—приготовительнаго, I-го, II-го и III-го и, по моему мнѣнію, цѣлесообразнѣе, чѣмъ существовавшія до сихъ поръ, потому что составлена систематично и основана на геометрическихъ фигурахъ и ихъ комбинаціяхъ, что дастъ возможность, кромѣ накопленія въ памяти учащихся цѣлесообразныхъ формъ, развивать въ нихъ глазомѣръ съ первыхъ же ступеней обученія рисованію, а при дальнѣйшемъ обученіи служитъ вспомогательнымъ пособіемъ при провѣркѣ работъ самими учащимися и, наконецъ, облегчаетъ переходъ къ знакомству съ перспективными сокращеніями предметовъ. Большинство учениковъ, приблизительно $^3/_4$, съ интересомъ занимаются рисованіемъ и срисовываютъ видимые предметы довольно вѣрно, какъ въ ихъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ очертаніяхъ. Если же и представляются затрудненія, то это въ перспективныхъ измѣреніяхъ, и то потому, какъ мнѣ кажется, что введены въ курсъ нѣсколько рано, а именно со II-го класса.

Отвѣтъ 10-й на вопросъ 14-й. Программу нахожу вполнѣ цѣлесообразной, за исключеніемъ нѣкоторыхъ деталей, съ которыми можно не соглашаться. а) Интересъ же для учащагося въ исполненіи этой программы, по моему, всецѣло зависитъ отъ преподавателя. б) На основаніи почти 30-ти-лѣтняго опыта, я убѣдился, что шансы на успѣшность по рисованію, при раціонально веденномъ преподаваніи, совершенно тождественны съ преподаваніемъ всякаго другого предмета и независимо отъ способностей можно смѣло разсчитывать на усвоеніе каждымъ ученикомъ сознательнаго и точнаго рисованія съ натуры предметовъ, упоминаемыхъ въ программѣ. Уставъ реальныхъ училищъ, именно на этомъ основаніи, по предмету рисованія, также какъ и по всякому другому, предоставляетъ педагогическому совѣту право за неуспѣшность оставлять ученика на второй годъ въ томъ же классѣ.

Отвѣтъ 10-й на вопросъ 16-й. Собственноручныя поправки учителя, по-моему, совершенно излишни, а при большомъ классѣ и физически невозможны. Ошибки и вообще недостатки въ работахъ объясняются предъ цѣлымъ классомъ (рисуютъ всѣ съ одной модели, предварительно очень подробно разъясненной и въ извѣстный срокъ), причемъ, въ случаѣ надобности, неправильно исполненное рисуется (или мѣломъ на доскѣ, или, смотря по надобности, углемъ на полотнѣ) въ томъ видѣ, какъ замѣчено и параллельно—какъ должно быть изображено и всегда непремѣнно объясняется почему. Вообще при обученіи рисованію, по-моему, нужно имѣть въ виду, чтобъ ученикъ, также какъ и въ математикѣ, долженъ доказать, почему получилась та или другая форма, тѣнь и т. п. Допустить поправку, по-моему, можно только при нѣкоторой уже артистичности учащагося, гдѣ слово безсильно, а нуженъ образецъ исполненія.

Отвѣтъ 10-й на вопросъ 20-й. Копированіе изящныхъ элементарныхъ рисунковъ при началѣ обученія также, по-моему, можетъ быть полезно, какъ и копированіе на болѣе развитой степени головки Рембрандта; это все зависитъ отъ такта преподавателя, впрочемъ, какъ и вообще всякій методъ и во всякомъ предметѣ, а въ рисованіи особенно.

Отвѣтъ 11-й на вопросъ 15-й. По объему сего вопроса и по краткости времени для отвѣта, я не могу сообщить Комитету всѣхъ пріемовъ и пособій, мною употребляемыхъ въ преподаваніи рисованія, и ограничиваюсь посылкою квадратной бумажной рамки, какъ главнымъ пособіемъ, служащимъ ученику въ рисованіи для опредѣленія перспективныхъ фокусовъ натуры. При семъ долгомъ считаю присовокупить: рамки сіи введены мною въ употребленіе съ 1876 года, и первый

разъ были представлены вмѣстѣ съ рисунками въ Академію Художествъ на конкурсъ 1878 г., затѣмъ на съѣздѣ учителей рисованія С.-Петербургскаго учебнаго округа въ 1881—1882 году. Кромѣ прилагаемой рамки, я имѣю нѣсколько другихъ легкихъ аппаратовъ (для учителя): 1) для объясненія точки зрѣнія и точекъ разстоянія въ перспективѣ; 2) для опредѣленія положенія оси вертикальнаго круга въ перспективѣ выше и ниже горизонта; 3) для нагляднаго объясненія свойства геометрическихъ плоскостей и проч.

Отвѣтъ 12-й на вопросъ 15-й. Для начинающихъ рисовать съ I-го класса, мнѣ кажется, нужно первое полугодіе посвящать для линейнаго упражненія, а потомъ для разнообразія давать простѣйшія фигуры и, сообразно съ успѣхами, усиливать постепенно вниманіе учениковъ къ работѣ. Въ старшихъ классахъ работа уже однообразна, гдѣ нужно только указаніе недостатковъ въ техникѣ, которое я объясняю цѣлому классу на классной доскѣ.

Отвѣтъ 13-й на вопросъ 7-й. Точное выполненіе программы, обязательной для преподавателей, исключаетъ возможность рисовать пейзажи, животныхъ и цвѣты, а потому не представляется случая провѣрить способности учениковъ въ изображеніи означенныхъ въ вопросѣ предметовъ. Рисованіе гипсовыхъ головъ составляетъ конечную ступень въ школьныхъ занятіяхъ, отсюда—вслѣдствіе желанія достичь этой послѣдней ступени—и проявляется вѣроятно склонность къ рисованію головъ. Изъ приватныхъ бесѣдъ съ наиболѣе способными и интересующимися искусствомъ учениками замѣчалъ склонность къ пейзажу.

Отвѣтъ 13-й на вопросъ 14-й. Сухія геометрическія формы, обязательно рекомендуемыя программою, какъ наиболѣе совершенные образцы для срисовыванія въ первыхъ четырехъ классахъ, можетъ быть развиваютъ умственную способность ученика, но мало развиваютъ его въ художественномъ отношеніи; а слишкомъ большое значеніе, приданное, такъ называемымъ, параллельнымъ упражненіямъ (перспектива, сочиненіе, диктовка, рисованіе по памяти), является въ ущербъ техникѣ рисованія.

Не касаясь рисованія по памяти, укажу, изъ параллельныхъ упражненій, на черченіе перспективныхъ задачъ, коимъ отведено въ программѣ первое мѣсто. Въ общеобразовательномъ учебномъ заведеніи, гдѣ воспитываются молодые люди, не избирающіе исключительно художественную дорогу, такой прикладной предметъ, какъ перспектива, долженъ проходиться въ наивозможно сокращенномъ видѣ. И вычерчиванія шести-и восьмиугольниковъ, призмъ, пирамидъ, цилиндровъ, лѣстницъ, арокъ и проч. должны быть, какъ обязательныя упражненія, исключены изъ программы.

Другое, также обязательное упражненіе – сочиненіе узоровъ и украшеній—нахожу односторонникъ. Съ практической стороны подобныя художественно-промышленныя композиціи безполезны для всѣхъ тѣхъ, кто не будетъ впослѣдствіи живописцемъ, архитекторомъ или промышленнымъ рисовальщикомъ; а какъ пріемъ развивающій художественный вкусъ—эти сочинительства не соотвѣтствуютъ ни возрасту, ни развитію ученика средняго учебнаго заведенія. Задача учителя рисованія научить *видѣть* и *передавать* видимое въ правильномъ рисункѣ, а не компанованіе безсмысленныхъ узоровъ.

Изъ вышесказаннаго вывожу: а) точное выполненіе программы неизбѣжно вноситъ нѣкоторую скуку и б) ученикъ среднихъ способностей рѣдко научается примѣнять, при срисованіи съ натуры, свои знанія перспективныхъ правилъ, особенно если ему приходится изображать предметы изъ окружающей обстановки, хотя бы и простѣйшіе (напримѣръ, столъ, скамью и т. д.). При упражненіи въ сочиненіи узоровъ затрачивается непроизводительно масса времени, которое можно было бы употребить на усовершенствованіе, при срисовываніи съ натуры, техники.

Отвѣтъ 13-й на вопросъ 20-й. Изящный плоскій орнаментъ (напримѣръ, арабскій), въ видѣ стѣнной таблицы, признаю весьма полезнымъ образцомъ для копированія въ младшихъ классахъ; и положительно безполезнымъ для копированія изящную головку Жульена,—въ старшихъ классахъ. А потому, по растяжимости понятія о совершенствѣ образцовъ искусства, затрудняюсь отвѣчать что-либо положительное.

Отвѣтъ 14-й на вопросъ 1-й. Если вопросъ обученія рисованію разсматривать не какъ дѣтскую забаву, и не какъ одно лишь пріятное и невинное препровожденіе времени, а какъ полезный и производительный трудъ, который дѣйствуетъ на умственныя способности и эстетику, который, при правильной постановкѣ, способствуетъ къ обогащенію ума, изощряетъ воображеніе, пріучаетъ глазъ къ вѣрному взгляду на предметы и улучшаетъ вкусъ, почему безусловно не полагается обученіе рисованію обязательнымъ?

Отвѣтъ 14-й на вопросъ 2-й. Программа обученія рисованію принята слѣдущая въ классахъ: меньшихъ (отъ 10 до 12 лѣтъ), учитель, начертивъ на классной доскѣ фигуры геометрическія или

орнаменты, объясняетъ, какъ слѣдуетъ приступить къ копировкѣ указанныхъ чертежей и на что именно должно обратить вниманіе; среднихъ классахъ—рисованіе съ деревянныхъ геометрическихъ фигуръ, которыя ученики, заучивъ рисунокъ на память, могли начертить ихъ наизустъ и вмѣстѣ съ тѣмъ обозначить ихъ тѣни. По усвоеніи же въ нѣкоторой степени порядка рисованія въ теченіе годичнаго времени и нѣкоторомъ знакомствѣ съ элементарными правилами перспективы, приступаютъ къ постепенному рисованію съ гипсовыхъ моделей листиковъ, плодовъ и др. болѣе сложныхъ предметовъ, затѣмъ заканчиваютъ рисованіе съ гипсовыхъ частей человѣка, какъ-то: рукъ, ногъ, головы и другихъ частей.

Отвѣтъ 14-й на вопросъ 15-й. Можно изложить письменно всѣ правила, относящіяся къ рисованію съ натуры, но нельзя научить ученика понимать видимыя формы, ихъ пластику, условія освѣщенія и т. п., все это можетъ быть передано только на практикѣ, при участіи живого слова руководителя. Поэтому такія занятія, какъ рисованіе съ натуры, могутъ имѣть мѣсто только въ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ спеціалисты художники, учителя рисованія, на частныхъ, домашнихъ урокахъ рисованія и непремѣнно подъ руководствомъ компетентнаго лица.

Отвѣтъ 14-й на вопросъ 20-й. Въ виду того, что предметъ рисованія не сравненъ съ прочими учебными предметами, и не обязателенъ для высшихъ классовъ гимназіи, и какъ не имѣетъ вліянія на переводъ учениковъ изъ одного класса въ другой, какъ существуетъ въ реальныхъ гимназіяхъ, при такомъ положеніи дѣла ничто не можетъ особенно побуждать ученика съ любовью и серьезно заниматься рисованіемъ.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 2-й. Для обученія принята программа, существующая для всѣхъ классическихъ гимназій и прогимназій. Въ приготовительномъ классѣ рисуютъ по клѣткамъ съ легкихъ оригиналовъ безъ тушовки, въ остальныхъ же классахъ (I, II и III) главнымъ образомъ съ проволочныхъ моделей, геометрическихъ фигуръ и легкихъ гипсовыхъ орнаментовъ. Кромѣ рисованія съ натуры ученики послѣднихъ трехъ классовъ рисуютъ съ рисунковъ, исполненныхъ въ геометралѣ безъ тушовки, измѣняя (увеличивая или уменьшая) масштабъ оригинала.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 7-й. Отвѣтить на этотъ вопросъ представляется затруднительнымъ въ виду того, что предлагаемые мною ученикамъ рисунки изображаютъ исключительно орнаменты и геометрическія фигуры (въ геометралѣ). Рисунки съ изображеніемъ частей человѣческаго тѣла, животныхъ, пейзажей и проч. признаются мною *во время классныхъ занятій* совершенно безполезными, такъ какъ, по сложности рисунка, ученикъ не замѣчаетъ дѣлаемыхъ имъ при срисовываніи ошибокъ и не пріобрѣтаетъ навыка къ вѣрной передачѣ оригинала, тѣмъ болѣе, что рисунки подобнаго рода обыкновенно копируются, т.-е. срисовываются въ томъ же масштабѣ (большею частью съ помощью линейки), что, по моему мнѣнію, также не должно быть допускаемо. Вообще же мною замѣчено, что ученики не обнаруживаютъ особенной склонности къ рисованію опредѣленныхъ группъ рисунковъ и исполняютъ всѣ рисунки съ одинаковой охотой, лишъ бы только они (т.-е. рисунки) по трудности исполненія вполнѣ подходили къ способностямъ ученика.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 14-й. Программу признаю цѣлесообразной. Большинство учениковъ въ теченіе 3-хъ лѣтъ выучивается вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы несложныхъ формъ, что же касается того, насколько сами ученики заинтересовываются рисованіемъ, то, какъ мнѣ кажется, это зависитъ главнымъ образомъ отъ метода преподаванія и умѣнья разнообразить уроки, такъ чтобы рисованіе съ натуры чередовалось съ рисованіемъ съ оригиналовъ. Кромѣ того необходимо соблюдать строгую послѣдовательность и не давать сразу трудныхъ рисунковъ или моделей, такъ какъ иначе ученикъ, не видя благопріятныхъ результатовъ, скоро охладѣваетъ и теряетъ интересъ къ своей работѣ.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 15-й. Наиболѣе труднымъ представляется для учащихся переходъ отъ рисованія съ оригиналовъ по клѣткамъ къ рисованію съ натуры. Чтобы дать возможность ученику самому замѣчать дѣлаемыя имъ при этомъ ошибки, я употребляю слѣдующій пріемъ: прежде всего я заставляю рисовать съ проволочной модели, причемъ по возможности избѣгаю какихъ-либо указаній. Не исправляя рисунковъ, я помѣщаю за моделью листъ бумаги, раздѣленный на равные квадраты горизонтальными и вертикальными линіями, а затѣмъ уже указываю ошибки и неточности рисунка.

Пріемъ этотъ оказывается на практикѣ весьма цѣлесообразнымъ, такъ какъ, сравнивая направленіе и величину линій модели съ линіями начертанной на бумагѣ сѣтки, ученикъ самъ замѣчаетъ свои ошибки и безъ особаго труда доискивается вѣрнаго рисунка.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 16-й. Собственноручныя поправки учителя вообще необходимы, въ особенности въ приготовительномъ и первомъ классѣ, пока ученикъ не пріобрѣлъ навыка въ

рисованіи съ натуры. Въ слѣдующихъ же классахъ, по мѣрѣ возможности, желательно ограничиться лишь указаніями на ошибки и неправильности, которыя ученики и исправляютъ сами.

Если поправокъ въ рисункѣ приходится дѣлать очень много, то желательно, чтобы ученикъ вновь нарисовалъ тотъ же рисунокъ самостоятельно, на основаніи лишь дѣлаемыхъ ему указаній.

Исправленіе ошибокъ, по моему мнѣнію, должно относиться не только до контура и линейныхъ очертаній рисунка, но также и до техническихъ пріемовъ, причемъ количество такихъ поправокъ зависитъ главнымъ образомъ отъ способности ученика.

Отвѣтъ 17-й на вопросъ 18-й. Начинать обученіе рисованію прямо съ натуры признаю не возможнымъ по слѣдующимъ причинамъ:

а) Приступая къ рисованію съ натуры, ученикъ долженъ безъ особеннаго труда умѣть проводить на бумагѣ вертикальныя, горизонтальныя и наклонныя линіи подъ произвольными углами, а также имѣть ясное представленіе о масштабѣ. Свѣдѣнія эти гораздо легче пріобрѣтаются при рисованіи съ оригиналовъ.

b) Умѣя хорошо владѣть карандашомъ и развивъ нѣсколько свой глазъ на рисованіи съ оригиналовъ, ученикъ сразу можетъ приступить къ болѣе сложной натурѣ (наприм., проволочнымъ геометрическимъ фигурамъ); рисованіе же съ натуры простѣйшихъ предметовъ (угловъ и линій) представляется для учениковъ мало занимательнымъ, и они скоро теряютъ интересъ къ работѣ,

Отвѣтъ 18-й на вопросы 16—20-й. Рисунковъ собственноручно я не поправляю, ограничиваясь словеснымъ указаніями, а гдѣ таковыхъ недостаточно, то и графическими на доскѣ, обращая на нихъ вниманіе всего класса. Впрочемъ, иногда поступаю и такъ: доведя самъ до возможнаго совершенства рисунокъ одного изъ учениковъ, я показываю результатъ своего труда всѣмъ учащимся, требуя, чтобы они старались приближаться къ образцу.

Неспособныхъ научиться рисовать, по крайнѣй мѣрѣ до предѣла, отмѣченнаго вышеупомянутой программой, я не признаю, а если и не успѣваю выполнить ея умѣренныя требованія, то въ оправданіе свое, а равно и учениковъ, могу представить многочисленность учащихся (въ пригот. классѣ 42 ученика, въ первомъ—52, во второмъ—38 и въ третьемъ—49) и разновременное поступленіе ихъ въ гимназію, при каковыхъ условіяхъ часть энергіи мнѣ приходится тратить и на поддержаніе дисциплины въ классѣ.

Затѣмъ служебное дѣло чувствительно тормозится нерѣдкими вызовами меня въ судъ для дачи заключеній по дѣламъ о подлогахъ и, наконецъ, моими болѣзнями.

Необходимости начинать обученіе прямо съ натуры я не вижу, такъ какъ ученики, берущіе карандашъ въ первый разъ, да еще при низкомъ умственномъ развитіи и неспокойномъ темпераментѣ, по моему мнѣнію, не въ силахъ проникнуть въ ея тайны и глазъ обучающагося въ гимназіи я предпочитаю воспитывать предварительно на почвѣ подражанія моимъ наброскамъ, оживляемымъ бесѣдою.

Посылая почтенному Съѣзду мой сердечный привѣтъ и искреннюю благодарность за вниманіе ко мнѣ, я вмѣстѣ съ тѣмъ покорнѣйше прошу извинить меня за неполное, а можетъ быть и неясное сообщеніе свѣдѣній.

Отвѣтъ 21-й на вопросъ 2-й. Программа Министерства Народнаго Просвѣщенія для реальныхъ училищъ. Начальное обученіе ведется при помощи начертаній на классной доскѣ и стѣнныхъ таблицъ. Параллельно съ этими упражненіями ведется рисованіе по диктовкѣ, на память и упражненіе въ сочиненіи украшеній на изученный матеріалъ.

На второй ступени изучается перспективное рисованіе геометрическихъ формъ съ проволочныхъ и деревянныхъ моделей. Для укрѣпленія въ памяти учащихся изученныхъ формъ, ученики упражняются въ вычерчиваніи этихъ формъ при помощи перспективныхъ задачъ.

На третьей ступени изучается рисованіе орнаментовъ и вазъ съ гипсовыхъ моделей и рисованіе несложныхъ предметовъ съ натуры.

На четвертой степени изучается рисованіе болѣе сложныхъ предметовъ и перспективныхъ внутренностей съ натуры и рисованіе масокъ и головъ съ гипсовыхъ слѣпковъ.

Параллельныя упражненія, т.-е. рисованіе на память, сочиненіе и перспективныя задачи продолжаются въ теченіе всего курса.

Отвѣтъ 22-й на вопросъ 1-й. Въ нашей Духовной Семинаріи, гдѣ я состою преподавателемъ, обученіе рисованію предоставляется свободной волѣ воспитанниковъ.

Отвѣтъ 22-й на вопросъ 2-й. Какъ необязательный предметъ, обученіе рисованію ведется безъ строго установленной программы. Обученіе происходитъ съ рисунковъ и гипсовыхъ головъ. Само собою разумѣется, что на первоначальныхъ урокахъ обучающіеся прежде всего приступаютъ къ

срисовыванію наивозможно легчайшихъ оригиналовъ, а затѣмъ уже, по мѣрѣ развитія знанія и способностей ихъ, приступаютъ къ исполненію болѣе трудныхъ рисунковъ.

Отвѣтъ 22-й на вопросъ 3-й. Опредѣленнаго количества уроковъ для какого-либо класса въ отдѣльности нѣтъ, а два раза въ недѣлю предоставляется всѣмъ желающимъ воспитанникамъ заниматься въ классѣ рисованія, при чемъ классъ этотъ открывается послѣ обязательныхъ уроковъ, чѣмъ и дается возможность ученикамъ заниматься рисованіемъ болѣе продолжительное время, чѣмъ какимъ-либо другимъ предметомъ.

Отвѣтъ 22-й на вопросъ 4-й. Какъ на вспомогательныя руководства для рисованія, я могу указать лишь на рисунки, съ которыхъ срисовываютъ воспитанники этюды съ натуры, писанные лучшими учениками Академіи Художествъ, рисунки съ гипсовыхъ головъ и группъ, рисованные таковыми же учениками и гипсовыя головы и фигуры. Не лишнимъ считаю при этомъ сказать, что всѣ эти пособія, а равно и вся обстановка класа рисованія принадлежатъ исключительно мнѣ, духовная же семинарія съ своей стороны даетъ лишь одно помѣщеніе.

Отвѣтъ 22-й на вопросы 5—8-й. Какъ я уже сказалъ, обученіе рисованію для воспитанниковъ семинаріи не обязательно. При такой постановкѣ дѣла и при отсутствіи матеріальной помощи обучающимся со стороны семинаріи, очень трудно ожидать какихъ-либо блестящихъ результатовъ, тѣмъ болѣе, что бываютъ такіе случаи, что воспитанникъ является въ первый разъ въ классъ рисованія почти наканунѣ окончанія курса въ семинаріи и, конечно, при всемъ своемъ, можетъ быть, желаніи не выучится нарисовать правильно человѣческое лицо. А что еще того хуже, бывали случаи, когда, напримѣръ, начнетъ воспитанникъ заниматься рисованіемъ при поступленіи въ семинарію, порисуетъ годъ, два и перестанетъ посѣщать уроки, затѣмъ года три пропуститъ и опять явится... Что же можно ожидать отъ такихъ занятій? Учениковъ же, продолжающихъ въ теченіе всего курса обученія въ семинаріи посѣщать классъ рисованія, весьма немного.

Классъ рисованія или, какъ онъ оффиціально называется, иконописанія, существуетъ если не съ цѣлью обученія иконописи, то съ цѣлью распространенія въ средѣ воспитанниковъ правильныхъ понятій о живописи и рисованіи вообще и объ иконописаніи въ частности. Понятіе о хорошемъ и правильномъ иконописаніи и есть главная причина обученія рисованію воспитанниковъ семинаріи, будущихъ служителей церкви. При такой преднамѣченной цѣли обученіе рисованію главнымъ образомъ распространяется на рисованіе человѣческаго тѣла, и я могу засвидѣтельствовать, что къ этому роду живописи замѣчается болѣе всего склонности у воспитанниковъ. Многіе изъ моихъ учениковъ достигли умѣнія писать маслянными красками, не говоря уже о томъ, что рисованіе карандашомъ съ оригинальныхъ рисунковъ доведено многими до совершенства. Въ общемъ же я скажу, что ученики выучиваются очень хорошо владѣть карандашомъ и могутъ отличать хорошія вещи отъ дурныхъ. А это уже громадный шагъ впередъ, ибо при появленіи въ первый разъ въ классѣ рисованія ученики часто расхваливаютъ живописныя работы въ ихъ церквахъ по селамъ, исполненныя какими-то невѣдомыми малярами, но пройдетъ годъ, другой ихъ занятій рисованіемъ, и начинается развитіе ихъ художественнаго вкуса, является понятливость и способность видѣть то, чего они прежде не замѣчали; а пройдетъ еще годъ, и живописная работа въ сельскихъ церквахъ, прежде казавшаяся имъ чуть ли не верхомъ совершенства, теряетъ придававшуюся ей цѣнность и въ большинствѣ случаевъ служитъ поводомъ насмѣшекъ надъ исполнителями. Результаты эти очень отрадны, и я не могъ ихъ не отмѣтить.

Отвѣтъ 22-й на вопросъ 16-й. Мое мнѣніе—собственноручныя поправки учителемъ рисунковъ учащихся безусловно необходимы и обязательны въ ихъ присутствіи. Если обратить вниманіе учащагося на неправильность въ его рисункѣ и предложить по собственному почину исправить ихъ, то, мнѣ кажется, едва ли можно достигнуть болѣе лучшихъ результатовъ, чѣмъ тогда, когда лично исправишь его рисунокъ, укажешь ему на причину появленія неправильныхъ очертаній и т. п. и подашь ему совѣтъ такъ или иначе избѣгать ошибокъ на будущее время.

Отвѣтъ 23-й на вопросъ 2-й. Такъ какъ въ нашей гимназіи нѣтъ приготовительнаго класса, а обученіе рисованію начинается съ I-го класса, то съ начала года рисуютъ по свѣткѣ линіи и фигуры въ видѣ плоскихъ геометрическихъ орнаментовъ. Не отступая отъ программы, я имъ рисую на доскѣ, а во второй половинѣ года они рисуютъ съ натуры съ проволочныхъ моделей, состоящихъ изъ плоскихъ фигуръ. Во II-мъ классѣ рисуютъ съ моделей геометрическихъ фигуръ и тѣлъ въ перспективныхъ сокращеніяхъ, какъ показано въ программѣ для второго класса; модели изъ проволоки и картона. Въ III-мъ классѣ рисуютъ съ моделей геометрическихъ тѣлъ вращенія (цилиндръ, конусъ, шаръ) и простѣйшихъ рельефныхъ гипсовыхъ орнаментовъ; при этомъ показываю тушевать.

Отвѣтъ 24-й на вопросъ 16-й Необходимы. Необходимость эта чувствуется какъ въ

указаніи линейныхъ очертаній, такъ и въ указаніи способа тушеванія. Учащійся не видитъ различія въ положеніи линій въ пространствѣ, а также и свѣтотѣни; слѣдовательно учитель долженъ открыть глаза учащимся своимъ показаніемъ; послѣ этого ученикъ начинаетъ замѣчать разнообразное положеніе линій въ пространствѣ и силу тѣней. Все это сказанное относится къ обученію рисованія съ натуры; а что касается обученія русованію по сѣткѣ и съ печатныхъ таблицъ, то тамъ можно обходиться безъ поправокъ, лично, самимъ учителемъ, а достаточно указать, ибо уже есть образецъ хорошій, печатный.

Отвѣтъ 24-й на вопросъ 18-й. Начать учить рисовать прямо съ натуры мудрено, лучше подготовить учащагося съ геометрическими формами въ видѣ узоровъ, листьевъ, проволочныхъ моделей, а потомъ уже приступить къ рисованію съ натуры. Я здѣсь разумѣю школьный возрастъ, но если начать учить рисовать болѣе взрослаго, то съ таковыми можно приступать прямо къ обученію рисованія съ натуры. Въ школѣ начать учить рисовать прямо съ натуры невозможно, ибо возрастъ дѣтей малый и для нихъ сокращенія линій будутъ непонятны.

Отвѣтъ 24-й на вопросъ 19-й. Признать прямо вреднымъ копированіе оригиналовъ нельзя; при начальномъ обученіи рисованію образцы вродѣ таблицъ въ однихъ контурахъ приносятъ большую пользу.

Отвѣтъ 24-й на вопросъ 20-й. Нѣтъ, нельзя отнести хорошіе образцы въ область преданія и признать ихъ неполезными; хорошій образецъ полезенъ всегда и всегда можетъ приносить пользу въ развитіи вкуса и техническихъ усовершенствованій.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 1-й. Полученные мною 26 апрѣля отъ Съѣзда русскихъ художниковъ, отъ 12 апрѣля за № 189, закрытые пункты, на которые спѣшу отвѣтить хотя вкратцѣ, такъ какъ по газетнымъ извѣстіямъ дѣйствія Съѣзда уже начались.

Къ сожалѣнію, я узналъ о Съѣздѣ очень поздно, а потому не имѣю возможности присутствовать на немъ, гдѣ рѣшаются жгучіе вопросы преподаванія рисованія въ учебныхъ заведеніяхъ. Имѣю на рукахъ рисовальную школу, гдѣ я полнымъ распорядителемъ преподаванія; рисованіе идетъ прекрасно, съ полнымъ успѣхомъ, потому что не связано программой. Въ реальномъ же училищѣ, гдѣ я состою тоже преподавателемъ, идетъ дѣло совсѣмъ иначе и не съ такимъ успѣхомъ, какъ желательно, и все это отъ того, что программа неудовлетворительна, тормозящая преподаваніе своимъ неумѣстнымъ педантизмомъ.

Искреннее мое пожеланіе Комиссіи Съѣзда хорошаго успѣха въ благихъ его намѣреніяхъ.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 13-й. Обязываетъ исполнять во всѣхъ подробностяхъ, но всего исполнить невозможно, такъ какъ много лишняго, ненужнаго, какъ напр. диктовка на память и сочиненіе; все это много отнимаетъ времени безполезно, а на существенное, т.-е. на рисованіе съ натуры, остается мало времени и въ результатѣ остается то, что ученикъ схватитъ только верхушки, а рисовать хорошо не выучится.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 14-й. Программу не признаю цѣлесообразной, потому что не достигаетъ хорошихъ результатовъ. Составлялъ ее не практикъ, а теоретикъ и собрана она изъ разныхъ заграничныхъ учебниковъ неумѣло, и на практикѣ неудобно примѣнима; много лишняго и упущено важное и существенное, для учащихся скучна и обременительна и не расчитана на количество времени занятій. По этой программѣ не выучиваются хорошо рисовать съ натуры, потому что заставляютъ рисовать на память и сочинять, но это могутъ исполнять только тѣ, кто много и хорошо рисуетъ, кто видѣлъ хорошіе образцы рисованія, словомъ—это можно исполнять только въ спеціальныхъ рисовальныхъ школахъ.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 15-й. При рисованіи съ натуры,—какъ въ реальномъ училищѣ, такъ и въ рисовальной школѣ я примѣняю слѣдующее: легко держать двумя пальцами за самый конецъ карандашъ въ отвѣсномъ положеніи и смотрѣть, какія части предмета находятся по отвѣсной линіи и въ какомъ положеніи къ тому же отвѣсу лежатъ всѣ наклонныя; такимъ же способомъ провѣряется предметъ и по горизонтально держащему карандашу. Для измѣренія же пропорціи практикую слѣдующее: рисующій, сидя прямо, вытягиваетъ совершенно прямо руку съ карандашомъ, измѣряетъ высоту предмета и, поворачивая эту мѣру горизонтально на широту предмета, замѣчаетъ насколько высота болѣе или менѣе широты; такое же примѣненіе дѣлается на рисункѣ, только въ иномъ масштабѣ. Такъ же измѣряются и части предмета относительно всего цѣлаго, сравнивая меньшую съ большей и наоборотъ; такимъ способомъ измѣреніе, при небольшемъ навыкѣ, можно довести до совершенства.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 16-й. Собственноручной поправки преподаватель долженъ всячески избѣгать и допускать ее въ самыхъ рѣдкихъ и необходимыхъ случаяхъ. Я при обученіи прак-

тикую словесную поправку: замѣчаю ошибки и заставляю ихъ исправлять самого ученика, и повторяю это до тѣхъ поръ, пока онъ болѣе не замѣчаетъ, или не понимаетъ, тогда исправляю самъ и заставляю опять ученика провѣрить исправленное, чтобы онъ убѣдился въ справедливости исправленнаго. Эти указанія относятся къ очертанію контуровъ линейной перспективы; пріемы техническіе тоже требуютъ указанія при началѣ.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 18-й. Для начинающихъ легче понимается нарисованное, нежели натура, а потому до извѣстной степени удобнѣе вести начало съ нарисованнаго мѣломъ на разграфленной доскѣ, или съ таблицъ, до пріобрѣтенія навыка свободно владѣть карандашомъ. Нарисованное мѣломъ на доскѣ полезнѣе замѣнять проволочными фигурами, прикрѣпленными гвоздиками къ разграфленной доскѣ, издали они кажутся совершенно нарисованными мѣломъ и ученики привыкаютъ съ самаго начала рисовать съ натуры, что для нихъ интереснѣе; но встрѣчается затрудненіе въ томъ, что нужно имѣть очень большую и разнообразную коллекцію проволочныхъ образцовъ, что стоитъ не дешево, да и нѣтъ ихъ въ продажѣ. Нарисовать же на доскѣ легче и удобнѣе для преподавателя, еще легче повѣсить готовую таблицу какого угодно образца.

Отвѣтъ 25-й на вопросъ 19-й. При началѣ обученія копированіе для ученика понятнѣе, а потому нужно допустить до нѣкоторой степени, пока не окрѣпнетъ рука и не освоится ученикъ съ владѣніемъ карандаша; постоянное же копированіе вредно въ томъ отношеніи, что много утрачивается времени на это дѣло, а понятіе въ рисованіи развивается медленнѣе, нежели при рисованіи съ натуры.

Отвѣтъ 26-й на вопросъ 14-й. Программу, по которой проходится курсъ рисованія въ реальныхъ училищахъ, въ смыслѣ возможнаго достиженія результатовъ обученія, признаю вполнѣ благотворной, а потому и соотвѣтствующей своему назначенію,—для среднеобразовательныхъ учебн. заведеній, какъ реальн. училище. Ибо она, по строго опредѣленному объясненію, въ постепенности распредѣленному матеріалу упражненій и внесенныхъ въ нее свѣдѣній, разнообразныхъ, необходимыхъ познаній въ рисованіи, для оканчивающихъ курсъ въ общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ, какими являются реальныя училища,—программа несомнѣнно вноситъ существенный интересъ въ учащихся. Независимо отъ способностей, а пользуясь однимъ лишь прилежаніемъ ученика, можно довести его до знанія вѣрно срисовывать съ натуры видимые предметы въ ихъ внѣшнихъ и внутреннихъ очертаніяхъ, вѣрныхъ пропорціяхъ и перспективныхъ измѣреніяхъ.

По моему убѣжденію, программа рисованія въ реальн. учил., по своему существу остается незамѣнимой. Весь вопросъ можно отнести лишь ко времени, положенному на каждый урокъ (50 м.). Увеличить каждый урокъ—съ 50 мин. до $1^1/_2$ ч., начиная съ 4 до 7 кл. включительно, не только желательно, но и необходимо для пользы дѣла. Въ дополненіе сказаннаго, можно желать, чтобы и ученики, обучающіеся въ коммерческомъ отдѣленіи училища, тоже обучались бы рисованію обязательно,—наравнѣ съ прочими классами.

Приложеніе къ отвѣту 8-му.

Рѣчь преподавателя, читанная на годичномъ актѣ женской прогимназіи 31 мая 1889 г.

Занимаясь въ заведеніи различными предметами, всякому болѣе или менѣе ясна цѣль изученія предмета. Обучаясь чистописанію, мы скажемъ, что учимся четко, ясно и красиво писать для того, чтобы, окончивъ курсъ, могли бы мы разборчиво и хорошо написать письмо, дѣловую бумагу и т. п., что намъ въ жизни очень необходимо.

Учась рисовать и окончивъ курсъ, многія съ трудомъ отвѣтятъ, для чего имъ нужно было рисованіе.—На вопросъ о рисованіи получишь отъ ученицъ въ такомъ родѣ отвѣты: напр. одна скажетъ,—что мы рисовали съ кубиковъ, другая—что она рисовала орнаменты, третья—что рисовала лица, четвертая—что рисовала съ гипса... и т. д.

Но никакого опредѣленнаго отвѣта на этотъ вопросъ (о рисованіи) не получишь, все будетъ объ этомъ предметѣ что-то не ясное, смутное... Изъ окончившихъ курсъ очень немногія, можетъ быть, будутъ иногда рисовать, а большая часть только будутъ вспоминать, что онѣ когда-то рисовали... Вслѣдствіе всего этого я считаю нужнымъ выяснить *цѣль* обученія рисованія, а также вообще опредѣлить, что такое искусство.

Цѣль занятія рисованіемъ, во 1-хъ, научиться сознательно рисовать съ *натуры*; во 2-хъ, умѣть составлять правильно рисунки и узоры. Въ жизни часто можетъ встрѣтиться необходимость, какъ что-нибудь срисовать съ натуры, такъ равно и умѣть сочинить узоръ. Вышивая разные узоры, очень хорошо, если самостоятельно можно будетъ измѣнить узоръ или сочинить по своему вкусу. Итакъ, цѣль рисованія опредѣляется той необходимостью, которая очень часто можетъ встрѣтиться въ общежитіи. Вообще-же цѣль всякаго искусства есть развитіе,

Первобытные народы оставили намъ самые простые памятники, т.-е. различныя сооруженія, вещи, письмена, различныя изображенія и т. п., которые есть выраженіе первыхъ ступеней искусства. До насъ дошли погребальные памятники весьма незатѣйливой формы, напр., въ видѣ *кургановъ*, которые состояли изъ земли или груды камней; они обыкновенно воздвигались надъ могилами извѣстныхъ людей, которыхъ хоронили со всѣми вещами, служившими имъ при жизни, и эти то вещи и указываютъ на степень искусства того времени.

Иногда большой самородный камень, поставленный вертикально на могилѣ, служилъ памятникомъ.

Соединеніе камней встрѣчалось позднѣе, изъ двухъ или трехъ большихъ камней. Таково было начало архитектуры (т.-е. искусства сооружать или строить).

Простые идолы, которые ставили дикіе народы, были первыми ступенями скульптуры, а различныя изображенія божествъ и царей — первыми ступенями искусства рисованія и живописи. Искусство понемногу все больше и больше развивалось и народъ достигалъ цвѣтущаго состоянія въ искусствѣ. Вслѣдствіе различныхъ историческихъ событій, переворотовъ или паденія цвѣтущаго состоянія народа, его искусство иногда служило основаніемъ для продолженія и для развитія искусства другого народа. Разсматривая же искусства, мы замѣчаемъ, что искусство у каждаго народа имѣетъ свой опредѣленный характеръ и выражаетъ степень его развитія. *Такимъ образомъ искусство характеризуетъ собой разумъ и духъ различныхъ народовъ.*

Учась рисовать, мы также развиваемся и научаемся понимать форму,—развиваемъ вкусъ къ изящному и прекрасному, слѣдовательно, совершенствуемся. Для того, чтобы понять форму и чувствовать красоту, нужно быть нѣсколько подготовленнымъ и развитымъ. Эту-то подготовку и долженъ дать предметъ рисованія. При систематическомъ веденіи этого предмета, *каждый* учащійся можетъ сдѣлать успѣхи и впослѣдствіи сознать ту необходимость, а также и пользу, которую непосредственно оказалъ ему этотъ предметъ.

Я указалъ на двѣ главныя цѣли при обученіи рисованію: 1-е—рисованіе съ натуры и 2-е—на умѣнье составить и сочинить рисунокъ.

Рисованіе съ *натуры* можетъ быть доведено до извѣстной степени совершенства; мы учимся не для того, чтобы рисовать картины и быть художниками, но для того, чтобы при случаѣ можно было бы довольно правильно нарисовать всякую вещь, которая намъ интересна. Умѣнье сочинять рисунки, не какіе-нибудь сложные и замысловатые орнаменты, а чтобы умѣть составить и сочинить правильно какой-нибудь несложный узоръ.

Вотъ и все, что я желалъ изложить кратко, какъ могъ, относительно предмета рисованія. Относительно же значенія искусства я упомянулъ вкратцѣ для того, чтобы выяснить важность эстетическаго чувства вообще и еще потому, что говоря объ искусствѣ рисованія, слѣдуетъ упомянуть и о его значеніи.

Не имѣя смѣлости указывать на нѣкоторое холодное отношеніе къ этому предмету, я счелъ все-таки возможнымъ передать свой взглядъ и выяснить цѣль, къ которой я стремлюсь при преподаваніи этого предмета въ женской прогимназіи.

Д. И. Хмѣльницкій (въ Ростовѣ-Великомъ).

Выписка изъ протокола учебно-воспитательнаго Комитета Педагогическаго Музея военно-учебныхъ заведеній; засѣданія ноября мѣсяца 17 дня 1888 года.

Въ иностранной учебной литературѣ и преимущественно въ нѣмецкой въ настоящее время можно насчитать съ десятокъ руководствъ для элементарнаго преподаванія теоріи цвѣтовъ. Всѣ они составлены на основаніяхъ тѣхъ же источниковъ, какими пользовался и г. Хмѣльницкій, но онъ ближе всѣхъ другихъ подошелъ къ намѣченной цѣли. Онъ первый поставилъ вопросъ на вполнѣ практическую почву, примѣнивъ свѣдѣнія изъ теоріи цвѣтовъ не къ орнаментамъ, а къ рисованію съ дѣйствительныхъ предметовъ. Рисуя красками съ рельефныхъ цвѣтныхъ моделей, ученикъ вполнѣ наглядно и практически знакомится съ важнѣйшими законами не только гармоніи цвѣтовъ, но и освѣщенія. До сихъ поръ впечатлѣніе цвѣта въ тѣни и полутонѣ сообщались и усваивались теоретически, а въ классахъ живописи—на натурщикѣ; между тѣмъ различать цвѣта необходимо и въ обыденной жизни, и элементарныя знанія въ этой области нужны для всякаго. Коллекція г. Хмѣльницкаго даетъ полную возможность элементарнаго знакомства съ цвѣтами и вліяніемъ ихъ одного на другой вслѣдствіи сосѣдства. Модели достаточной величины, и весь классъ можетъ одновременно

рисовать съ нихъ. Несмотря на всю полезность упражненій съ коллекціею г. Хмѣльницкаго, они никакимъ образомъ не должны замѣнять собою существующихъ упражненій по рисованію.

Упражненія г. Хмѣльницкаго могутъ итти при увеличеніи числа уроковъ по рисованію или во внѣклассное время и, дѣйствительно, могутъ подготовить къ рисованію красками.

Такія упражненія полезны не для однихъ только учениковъ общеобразовательныхъ заведеній,—они должны бы служить необходимою подготовкою для всякаго живописца.

Методъ преподаванія рисованія красками, предлагаемый г. Хмѣльницкимъ, послѣдователенъ и изложенъ настолько прекрасно, что имъ можетъ пользоваться и мало подготовленный преподаватель. На этихъ основаніяхъ Комитетъ постановилъ выразить г-ну Хмѣльницкому за его пособіе полное одобреніе и о полезности пособія довести до свѣдѣнія Главнаго Начальника военно-учебныхъ заведеній.

Выдержка изъ статьи док. мед. Голинера: „Наиболѣе обширныя изслѣдованія цвѣто-слѣпоты до сихъ поръ были сдѣланы въ Швеціи, подъ руководствомъ Гольмгрена. Изъ 38.284 человѣкъ оказалось до $3^1/_2{}^0/_0$ цвѣто-слѣпцовъ, при чемъ $3^1/_4{}^0/_0$ составляли мужчины и $^1/_4{}^0/_0$ женщины. Конъ въ Бреслау нашелъ среди 2.429 учениковъ $4^0/_0$ цвѣто-слѣпцовъ, тогда какъ изъ 1.060 ученицъ не оказалось ни одной цвѣто-слѣпой. Магнусъ тамъ же нашелъ среди 3.273 мальчиковъ $3^1/_4{}^0/_0$, а изъ 2.216 дѣвочекъ только одну цвѣто-слѣпую. Изъ этого видно, что у женщинъ, вслѣдствіе разнообразныхъ упражненій надъ цвѣтными узорами и проч., въ теченіе цѣлыхъ поколѣній чувство цвѣта развилось сильнѣе, чѣмъ у мужчинъ.—Школамъ слѣдовало бы позаботиться о развитіи чувства цвѣта въ своихъ воспитанникахъ до возможной степени совершенства. Тогда, быть можетъ, въ грядущихъ поколѣніяхъ было бы менѣе цвѣто-слѣпцовъ среди мужчинъ. Такого рода преподаванія имѣло бы еще ту выгоду, что цвѣто-слѣпцы распознавались бы гораздо раньше и не выбирали бы себѣ неподходящаго поприща“.

Составъ коллекціи Д. И. Хмѣльницкаго.

Коллекція *) состоитъ изъ деревянныхъ раскрашенныхъ геометрическихъ тѣлъ.

Для краткости нѣкоторыя части этихъ тѣлъ принимаются за цѣлыя, такъ что въ коллекціи выходитъ 8 призмъ, 8 четыреугол. плитъ, 2 пирамиды, 3 цилиндра и 4 полушарія.

4 шестигранн. призмы, разсѣченныя по оси	8 тѣлъ.
4 квадр. плиты, разсѣченн. пополамъ	8 „
3 цилиндра	3 „
2 шара, разсѣченн. пополамъ	4 „
1 шестигранн. пирамида, разсѣченн. по оси	2 „
	25 тѣлъ.

Геометрическія тѣла окрашены 7-ю главными цвѣтами солнечнаго спектра. Еще, кромѣ этихъ цвѣтовъ, 8-я призма окрашена малиновымъ цв. (карминъ), 8-я четыреуг. плита—коричн. цвѣта (сіена жжен.). Три цилиндра, окрашенные въ синій (индиго), желтый и красный цв., и три полущарія, окрашенные въ голубой, зеленый и красный. Одна пирамида бѣлая, а другая черная; четвертое полушаріе бѣлое.

Коллекція раскрашенныхъ геометрическихъ тѣлъ имѣетъ цѣлью познакомить начинающаго писать красками съ цвѣтомъ и различными тонами.

Для этого взято въ основу семь главныхъ цвѣтовъ солнечнаго спектра, такъ какъ солнечный спектръ есть причина окраски всѣхъ тѣлъ природы.

Коллекція служитъ для вступительныхъ занятій, послѣ которыхъ начинающій съ большею пользою перейдетъ къ рисованію красками съ различныхъ предметовъ.

Курсъ рисованія дѣлится на три части.

Въ I-й части, чтобы познакомиться съ 7-ю главными цвѣтами, а также чернымъ и бѣлымъ, рисуемъ призмы (семь цвѣтовъ) порознь, при бѣлой и черной пирамидѣ.

Во II-й части составляемъ группы изъ двухъ различныхъ цвѣтовъ, которые подходятъ другъ къ другу, т.-е. производятъ пріятное впечатлѣніе на глазъ. При этомъ рисуемъ съ прибавленіемъ бѣлаго или чернаго, чтобъ уяснить и сравнить цвѣта.

Въ III-й части рисуемъ болѣе сложныя группы и этимъ заканчиваемъ рисованіе красками съ раскрашенныхъ геометрическихъ тѣлъ.

---

*) Коллекція приготовлена для класснаго и одиночнаго обученія;—для класснаго обученія состоитъ изъ 25 тѣлъ, а для одиночнаго—изъ 18 тѣлъ.

ПРИЛОЖЕНІЕ ВТОРОЕ.

Личный составъ Перваго Съѣзда русскихъ художниковъ и любителей художествъ.

Почетный предсѣдатель Съѣзда Его Императорское Высочество Великій Князь Сергѣй Александровичъ.

Почетные члены Съѣзда.

Ея Императорское Высочество Великая княгиня **Елисавета Ѳеодоровна.**
Рукавишниковъ, Константинъ Васильевичъ.
Третьякова, Вѣра Николаевна.
Третьяковъ, Павелъ Михайловичъ.
Третьяковъ, Николай Сергѣевичъ.

Предсѣдатель Съѣзда.

Быковскій, Константинъ Михайловичъ.

Предсѣдатели секцій.

Боткинъ, Михаилъ Петровичъ.
Петрушевскій, Ѳедоръ Ѳомичъ.
Спасовичъ, Владиміръ Даниловичъ.
Уварова, графиня Прасковія Сергѣевна.
Цвѣтаевъ, Иванъ Владиміровичъ.

Замѣстители предсѣдателей:

Забѣлинъ, Иванъ Егоровичъ.
Коршъ, Ѳедоръ Евгеніевичъ.
Маковскій, Владиміръ Егоровичъ.
Полѣновъ, Василій Дмитріевичъ.
Шайкевичъ, Самуилъ Соломоновичъ.

Секретарь Съѣзда:

Грушецкій, Дмитрій Всеволодовичъ.

Секретари секцій:

Говоровъ, Сергѣй Козьмичъ.
Егоровъ, Александръ Семеновичъ.
Новицкій, Алексѣй Петровичъ.
Михеевъ, Василій Михайловичъ.
Трутовскій, Владиміръ Константиновичъ.
Чичаговъ, Константинъ Дмитріевичъ.

Совѣтъ Съѣзда:

Предсѣдатель Съѣзда.
Предсѣдатели секцій.
Замѣстители предсѣдателей секцій.
Секретарь Съѣзда.
Секретари секцій.
Депутаты.
Почетные члены Съѣзда.

Боткинъ, Петръ Дмитріевичъ.
Васнецовъ, Аполинарій Михайловичъ.
Гартунгъ, Яковъ Ѳедоровичъ.
Голоушевъ, Сергѣй Сергѣевичъ.
Досѣкинъ, Николай Васильевичъ.
Забѣлинъ, Иванъ Егоровичъ.
Касаткинъ, Николай Алексѣевичъ.
Киселевъ, Александръ Александровичъ.
Коровинъ, Константинъ Алексѣевичъ.
Коровинъ, Петръ Ивановичъ.
Коринъ, Алексѣй Михайловичъ.
Куманинъ, Ѳедоръ Александровичъ.
Малютинъ, Сергѣй Васильевичъ.
Мамонтовъ, Савва Ивановичъ.
Маклаковъ, Алексѣй Николаевичъ.
Морозовъ, Сергѣй Тимофеевичъ.
Новиковъ, Николай Васильевичъ.
Носъ, Андрей Евдокимовичъ.
Пастернакъ, Леонидъ Осиповичъ.
Переплетчиковъ, Василій Васильевичъ.
Пчельниковъ, Павелъ Михайловичъ.
Рачинскій, Григорій Алексѣевичъ.
Савицкій, Константинъ Аполоновичъ.
Суреньянцъ, Ворткесъ Яковлевичъ.
Сѣровъ, Валентинъ Александровичъ.
Третьяковъ, Николай Сергѣевичъ.
Урусовъ, князь Александръ Ивановичъ.
Цвѣтковъ, Иванъ Евменьевичъ.
Чуйко, Владиміръ Васильевичъ.

Депутаты:

Императорскаго Московскаго Университета.

Цвѣтаевъ, Иванъ Владиміровичъ.

Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

Петрушевскій, Ѳедоръ Ѳомичъ.

Императорскаго Казанскаго Университета.

Айналовъ, Дмитрій Власьевичъ.

Императорскаго Варшавскаго Университета.

Любовичъ, Николай Николаевичъ.

Императорскаго Новороссійскаго Университета.

Деревицкій, Алексѣй Николаевичъ.
Луньякъ, П. И.

Императорскаго Харьковскаго Университета.

Рѣдинъ, Егоръ Козьмичъ.

Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.

Боткинъ, Михаилъ Петровичъ.
Сусловъ, Владиміръ Васильевичъ.

Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей.

Коршъ, Ѳедоръ Евгеніевичъ.
Цвѣтаевъ, Иванъ Владиміровичъ.

Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества.

Сизовъ, Владиміръ Ильичъ.
Трутовскій, Владиміръ Константиновичъ.

Императорскаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ.

Никитинъ, Николай Васильевичъ.

Императорскаго Россійскаго Историческаго Музея.

Сизовъ, Владиміръ Ильичъ.
Щербатовъ, князь Николай Сергѣевичъ.

Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго Музеевъ.

Долговъ, Семенъ Осиповичъ.
Цвѣтаевъ, Иванъ Владиміровичъ.

Московскаго Главнаго Архива Министерства Иностранныхъ Дѣлъ.

Бюлеръ, баронъ Ѳедоръ Андреевичъ.
Гренъ, Николай Аркадьевичъ.
Трутовскій, Владиміръ Константиновичъ.

Императорской Археологической Комиссіи.

Боткинъ, Михаилъ Петровичъ.
Самоквасовъ, Дмитрій Яковлевичъ.

Императорскаго Лицея въ память Цесаревича Николая.

Поповъ, Владиміръ Васильевичъ.

Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Аренскій, Антонъ Степановичъ

Императорскаго Общества поощренія художествъ.

Боткинъ, Михаилъ Петровичъ.

С.-Петербургскаго Общества поощренія художниковъ.

Егоровъ, Александръ Семеновичъ.

Товарищества южно-русскихъ художниковъ.

Костанди, Кирьякъ Константиновичъ.
Нилусъ, Петръ Александровичъ.

Одесскаго Общества изящныхъ искусствъ.

Костанди, Кирьякъ Константиновичъ.

Демидовскаго Юридическаго Лицея.

Гурляндъ, Илья Яковлевичъ.

Саратовскаго Городского Радищевскаго Художественно-Промышленнаго Музея.

Куцъ, Ананій Львовичъ.

Московскаго Общества Любителей Россійской Словесности.

Гольцевъ, Викторъ Александровичъ.
Корелинъ, Михаилъ Сергѣевичъ.

Строгановскаго Училища техническаго рисованія.

Соловьевъ, Сергѣй Устиновичъ.

Археологическаго Института.

Соболевскій, Алексѣй Ивановичъ.

Московскаго Нумизматическаго Общества.

Карзинкинъ, Александръ Андреевичъ.
Трутовскій, Владиміръ Константиновичъ.

Московскаго Психологическаго Общества.

Иванцовъ, Николай Александровичъ.
Лопатинъ, Левъ Михайловичъ.
Преображенскій, Василій Петровичъ.

Московскаго Филармоническаго Общества.

Немировичъ-Данченко, Владиміръ Ивановичъ.

Лазаревскаго Института восточныхъ языковъ.

Веселовскій, Алексѣй Николаевичъ.

Московскихъ женскихъ гимназій.

Струковъ, Дмитрій Михайловичъ.

С.-Петербургскаго Общества акварелистовъ.

Каразинъ, Николай Николаевичъ.

Члены Съѣзда.

1. Абрикосовъ, Николай Алексѣевичъ.
2. Абрикосова, Вѣра Николаевна.
3. Абрикосовъ, Алексѣй Алексѣевичъ.
4. Айналовъ, Дмитрій Власьевичъ.
5. Адамекъ, Іосифъ Іосифовичъ.
6. Александровъ, Владиміръ Александровичъ.
7. Алексѣева, Ольга Павловна.
8. Алексѣева, Анна Андреевна.
9. Алексѣевъ, Константинъ Сергѣевичъ.
10. Александрова, Марія Ивановна.
11. Амфитеатровъ, Александръ Валентиновичъ.
12. Андреевъ, Ѳедоръ Павловичъ.
13. Андреевичъ, Петръ Павловичъ.
14. Анучинъ, Дмитрій Николаевичъ.
15. Аренскій, Антонъ Степановичъ.
16. Артлебенъ, Михаилъ Николаевичъ.
17. Арцыбушевъ, Константинъ Дмитріевичъ.
18. Ахмаковъ, Сергѣй Алексѣевичъ.
19. Бабуринъ, Иванъ Георгіевичъ.
20. Бакалъ, Ипполитъ Ивановичъ.
21. Баклановъ, Владиміръ Николаевичъ.
22. Балталонъ, Цезарь Павловичъ.
23. Бальцъ, Владиміръ Степановичъ.
24. Баснинъ, Николай Васильевичъ.
25. Барановъ, Матвѣй Ивановичъ.
26. Бардахъ, Яковъ Юльевичъ.
27. Барковъ, Иванъ Васильевичъ.
28. Барышева, Анна Осиповна.
29. Батуринъ, Викторъ Павловичъ.
30. Батурская, Ольга Аѳанасьевна.
31. Баумгартенъ.
32. Бахманъ, Робертъ Васильевичъ.
33. Бахрушинъ, Алексѣй Петровичъ.
34. Бахрушинъ, Владиміръ Александровичъ.
35. Башкировъ, Василій Николаевичъ.
36. Безусъ, Александръ Константиновичъ.
37. Безсонъ, Сергѣй Васильевичъ.
38. Беклемишевъ, Сергѣй Васильевичъ.
39. Березовская, Анна Елеазаровна.
40. Березовскій, Сергѣй Елеазаровичъ.
41. Беренсъ, Эдуардъ Андреевичъ.
42. Беренсъ, Марія Эдуардовна.
43. Беренцъ, Ѳедоръ Юрьевичъ.
44. Бернатовичъ, Станиславъ Александровичъ.
45. Бирюковъ, Павелъ Ивановичъ.
46. Бобковъ, Александръ Петровичъ.
47. Бобринскій, графъ, Алексѣй Николаевичъ.
48. Богатыревъ, Иванъ Семеновичъ.
49. Богдановичъ, Ѳома Осиповичъ.
50. Богдановъ, Иванъ Петровичъ.
51. Бодаревскій, Николай Корнеліевичъ.
52. Богатовъ, Николай Алексѣевичъ.
53. Бонза, Конрадъ Карловичъ.
54. Боринъ, Василій Михайловичъ.
55. Боржили, Елисавета Ивановна.
56. Бороздинъ, Михаилъ Александровичъ.
57. Бостанджогло, Михаилъ Николаевичъ.
58. Боткинъ, Петръ Дмитріевичъ.
59. Боткинъ, Михаилъ Петровичъ.
60. Боткина, Екатерина Никитична.
61. Боткинъ, Николай Ивановичъ.
62. Боткинъ, Сергѣй Дмитріевичъ.
63. Боткинъ, Петръ Петровичъ.
64. Боткина, Анна Петровна.
65. Боткина, Софья Михайловна.
66. Бочаровъ, Михаилъ Ильичъ.
67. Бровскій, Иванъ Семеновичъ.
68. Брокаръ, Андрей Аѳанасьевичъ.
69. Брокманъ, Юлій Ѳедоровичъ.
70. Бруни, Александръ Константиновичъ.
71. Брандуковъ, Анатолій Андреевичъ.
72. Брюховъ, Сергѣй Петровичъ.
73. Брянчаниновъ, Николай Валерьяновичъ.
74. Булгакова, Марія Андреевна.
75. Булгакова, Марія Николаевна.
76. Булгаковъ, Александръ Александровичъ.
77. Буковецкій, Евгеній Осиповичъ.
78. Буровъ, Ѳедоръ Емельяновичъ.
79. Бурхардтъ, Софья Ивановна.
80. Бурхардтъ, Ѳедоръ Карловичъ.
81. Буссе, Константинъ Францевичъ.
82. Быковскій, Николай Михайловичъ.
83. Бѣлина-Бѣлиновичъ, Михаилъ Николаевичъ.
84. Бѣлоусовъ, Яковъ Андреевичъ.
85. Бѣляевъ, Василій Викторовичъ.
86. Вальтеръ, Анатолій Осиповичъ.

87. Ванштейнъ, Абрамъ Борисовичъ.
88. Ванштейнъ, Софья Наумовна.
89. Вараксинъ, Владиміръ Васильевичъ.
90. Варапаевъ, Дмитрій Алексѣевичъ.
91. Варапаевъ, Дмитрій Дмитріевичъ.
92. Васильевъ, Сергѣй Ивановичъ.
93. Васильева, Анастасія Петровна.
94. Васнецовъ, Викторъ Михайловичъ.
95. Васнецовъ, Аполлинарій Михайловичъ.
96. Ватутинъ, Михаилъ Емельяновичъ.
97. Веденисова, Ольга Ивановна.
98. Веденисова, Вѣра Николаевна.
99. Вейденбергъ, Александръ Густавовичъ.
100. Величко, Викторъ Андреевичъ.
101. Верхотуровъ, Николай Ивановичъ.
102. Викентьевъ, Михаилъ Александровичъ.
103. Викторовъ, Петръ Петровичъ.
104. Витманъ, Софья Ивановна.
105. Вимпфенъ, бар., Любовь Петровна.
106. Виноградовъ, Сергѣй Арсеньевичъ.
107. Вишневскій, Алексѣй Васильевичъ.
108. Власовъ, Павелъ Алексѣевичъ.
109. Вогау, Гуго Максимовичъ.
110. Воейковъ, Николай Николаевичъ.
111. Войнинскій, Михаилъ Васильевичъ.
112. Волнухинъ, Сергѣй Михайловичъ.
113. Волковъ, Николай Николаевичъ.
114. Вопиловъ, Василій Петровичъ.
115. Востряковъ, Родіонъ Дмитріевичъ.
116. Всеволожскій, Александръ Всеволодовичъ.
117. Всеволожская, Александра Яковлевна.
118. Всеволожскій, Владиміръ Всеволодовичъ.
119. Вульфертъ, Владиміръ Карловичъ.
120. Галкинъ, Илья Саввичъ.
121. Галкинъ, Максимъ Михайловичъ.
122. Гаудрингъ, Павелъ Ивановичъ.
123. Гартунгъ, Яковъ Ѳедоровичъ.
124. Гвоздиковъ, Ѳедоръ Ефимовичъ.
125. Гедройцъ, князь Николай Антоновичъ.
126. Геппенеръ, Максимъ Карловичъ.
127. Георгіевскій, Василій Сергѣевичъ.
128. Гіацинтовъ, Владиміръ Егоровичъ.
129. Гіацинтова, Елисавета Алексѣевна.
130. Гиршъ, Викторъ Николаевичъ.
131. Гиршъ, Ольга Викторовна.
132. Гиппіусъ, Карлъ Карловичъ.
133. Говоровъ, Сергѣй Козьмичъ.
134. Голоушевъ, Сергѣй Сергѣевичъ.
135. Голицына, княгиня, Софья Николаевна.
136. Гольцевъ, Викторъ Александровичъ.
137. Голяшкинъ, Сергѣй Николаевичъ.
138. Голубкина, Анна Семеновна.
139. Горденинъ.
140. Горлицынъ, Николай Ивановичъ.
141. Горбачевъ, Викторъ Никитичъ.
142. Гопперъ, Люси Васильевна.
143. Гославскій, Евгеній Петровичъ.
144. Гренъ, Николай Аркадьевичъ.
145. Грандковскій, Николай Карловичъ.
146. Грачевъ, Митрофанъ Семеновичъ.
147. Гриппенбергъ, Владиміръ Эдуардовичъ.
148. Грузиновъ, Владиміръ Дмитріевичъ.
149. Гринвальдъ, Иванъ Михайловичъ.
150. Гришвальдъ, Иванъ Михайловичъ.
151. Грингмутъ, Владиміръ Андреевичъ.
152. Гусева, Екатерина Леонидовна.
153. Гунстъ, Анатолій Осиповичъ.
154. Гуттъ, Марія Александровна.
155. Губонина, Надежда Константиновна.
156. Гурляндъ, Илья Яковлевичъ.
157. Гусаревъ, Иванъ Ильичъ.
158. Гучковъ, Николай Ивановичъ.
159. Даниловъ, Степанъ Даниловичъ.
160. Даниловъ, Николай Рудольфовичъ.
161. Даціаро, Александръ Іосифовичъ.
162. Дербеневъ, Иванъ Михайловичъ.
163. Деревицкій, Александръ Николаевичъ.
164. Дерюжинскій, Сергѣй Ѳедоровичъ.
165. Дикушинъ, Александръ Ивановичъ.
166. Держановскій, Станиславъ Викторовичъ.
167. Добровольскій, Сергѣй Николаевичъ.
168. Докучаевъ, Николай Васильевичъ.
169. Домбровская, Екатерина Петровна.
170. Досѣкинъ, Николай Васильевичъ.
171. Дудина, Анна Сергѣевна.
172. Дункеръ, Константинъ Густавовичъ.
173. Дункеръ, Елесавета Дмитріевна.
174. Духовецкій, Ѳедоръ Аркадьевичъ.
175. Дунаевъ, Сергѣй Николаевичъ.
176. Евсѣевъ, Иванъ Евсѣевичъ.
177. Евреиновъ, Василій Васильевичъ.
178. Егорновъ, Александръ Семеновичъ.
179. Егорьевъ, Николай Николаевичъ.
180. Жарковъ, Дмитрій Ѳедоровичъ.
181. Желтухинъ, Александръ Николаевичъ.
182. Живаго, Александръ Васильевичъ.
183. Жигардловичъ, Вячеславъ Францевичъ.
184. Завьяловъ, Николай Васильевичъ.
185. Забѣлинъ, Иванъ Егоровичъ.
186. Зайцевъ, Петръ Яковлевичъ.
187. Зайцевъ, Анатолій Яковлевичъ.
188. Залѣсская, Марія Юліановна.
189. Залѣсскій, Игнатій Павловичъ.
190. Зарѣцкій, Андрей Антоновичъ.
191. Захарьина, Екатерина Петровна.
192. Захарьина, Екатерина Григорьевна.
193. Знаменская-Святославская, Раиса Соломоновна.
194. Зерновъ, Дмитрій Николаевичъ.
195. Золотаревъ, Михаилъ Михайловичъ.
196. Зѣвакинъ, Николай Андреевичъ.
197. Ивановъ, Иванъ Константиновичъ.

198. Ивановъ-Шицъ, Иларіонъ Александровичъ.
199. Ивановъ, Алексѣй Ивановичъ.
200. Ивановъ, Александръ Ивановичъ.
201. Иванцевъ, Василій Андреевичъ.
202. Измайловъ, Семенъ Александровичъ.
203. Иловайскій, Дмитрій Ивановичъ.
204. Ильенко, Евгеній Михайловичъ.
205. Истринъ, Иванъ Ивановичъ.
206. Кавкасидзе, княжна, Варвара Николаевна.
207. Калмыковъ, Иванъ Леонидовичъ.
208. Каленовъ, Петръ Александровичъ.
209. Каразинъ, Николай Николаевичъ.
210. Карзинкина, Елена Андреевна.
211. Карзинкинъ, Александръ Андреевичъ.
212. Карелинъ, Михаилъ Сергѣевичъ.
213. Карташевъ, Василій Иваповичъ.
214. Карповъ, Тимофей Геннадіевичъ.
215. Катуаръ, Эмилія Львовна.
216. Катуаръ.
217. Кекушевъ, Левъ Николаевичъ.
218. Келлатъ, Яковъ Самойловичъ.
219. Кегульскій, Семенъ Лазаревичъ.
220. Кившенко, Алексѣй Даниловичъ.
221. Кившенко, Елисавета Васильевна.
222. Киселевъ, Александръ Александровичъ.
223. Клейнмихель.
224. Клейнмихель.
225. Климовичъ, Степанъ Аѳанасьевичъ.
226. Климентова-Муромцева, Марія Николаев.
227. Клоповская, Руфь Ильинишна.
228. Клоповская, Марія Петровна.
229. Кнебель, Іосифъ Михайловичъ.
230. Кнауфръ, Ѳедоръ Ѳедоровичъ.
231. Крашивинъ, Василій Павловичъ.
232. Крахтъ, Константинъ Ѳедоровичъ.
233. Кроточкинъ, Савва Петровичъ.
234. Кременскій, Семенъ Алексѣевичъ.
235 Кременская, Евгенія Григорьевна.
236. Крестовская, Марія Александровна.
237. Крашенинникова, Евдокія Александровна.
238. Крыловъ, Иванъ Ивановичъ.
239. Крюковъ-Несмѣяновъ, Алексѣй Алексѣев.
240. Коваленскій, Николай Михайловичъ.
241. Ковентра, Владиміръ Артуровичъ.
242. Казаковъ, Иванъ Семеновичъ.
243. Козляниновъ, Ѳедоръ Григорьевичъ.
244. Кожевниковъ, Петръ Алексѣевичъ.
245. Комаровъ, Андрей Степановичъ.
246. Комаровъ, Валентинъ Павловичъ.
247. Комаровъ, Василій Ивановичъ.
248. Комаровъ, Степанъ Ѳедоровичъ.
249. Колесовъ, Алексѣй Михайловичъ.
250. Комаровскій, графъ, Алексѣй Егоровичъ.
251. Контендантовъ, Сергѣй Ѳедоровичъ.
252. Константиновъ, Аркадій Петровичъ.
253. Константиновъ, Александръ Аркадьевичъ.
254. Кондратенко, Иванъ Гавриловичъ.
255. Коншина, Евгенія Николаевна.
256. Коровинъ, Константинъ Алексѣевичъ.
257. Коровинъ, Сергѣй Алексѣевичъ.
258. Коровинъ, Петръ Ивановичъ.
259. Корелинъ, Андрей Андреевичъ.
260. Корольковъ, Алексѣй Дмитріевичъ.
261. Коротневъ, Алексѣй Алексѣевичъ.
262. Корниловъ, Александръ Александровичъ.
263. Корсаковъ, Сергѣй Сергѣевичъ.
264. Корсаковъ, Петръ Александровичъ.
265. Кокоревъ, Александръ Михайловичъ.
266. Коссовичъ, Дмитрій Самсоновичъ.
267. Костанди, Кирьякъ Константиновичъ.
268. Косичкинъ, Григорій Ивановичъ.
269. Косьенецкій, Александръ Григорьевичъ.
270. Котырло, Тимофей Карповичъ.
271. Котляровъ, Александръ Андреевичъ.
272. Костомарова, Екатерина Андреевна.
273. Кузнецовъ, Иванъ Сергѣевичъ.
274. Кузнецовъ, Николай Ильичъ.
275. Кузнецова, Надежда Сергѣевна.
276. Кузнецовъ, Николай Дмитріевичъ.
277. Кувшинникова, Софья Петровна.
278. Кузнецовъ, Иванъ Ивановичъ.
279. Кузьминъ, Иванъ Семеновичъ.
280. Кузьминъ, Сергѣй Аркадьевичъ.
281. Кукина, Валентина Алексѣевна.
282. Куманинъ, Ѳедоръ Александровичъ.
283. Куперникъ, Левъ Абрамовичъ.
284. Куроѣдова, Варвара Платоновна.
285. Курочкина, Марія Николаевна.
286. Курочкинъ, Александръ Николаевичъ.
287. Курнатовскій, Люціанъ Владиміровичъ.
288. Кущъ, Ананій Львовичъ.
289. Кишневскій, Соломонъ Яковлевичъ.
290. Коринъ, Алексѣй Михайловичъ.
291. Кочетова, Ольга Акимовна.
292. Кочетовъ, Николай Разумниковичъ.
293. Лавдовскій, Ѳеодосій Александровичъ.
294. Лагодинъ, Алексѣй Ильичъ.
295. Лагоріо, Левъ Феликсовичъ.
296. Ланговой, Алексѣй Петровичъ.
297. Лангаузъ, Клавдія Ивановна.
298. Левинъ, Яковъ Абрамовичъ.
299. Левитанъ, Адольфъ Ильичъ.
300. Левиссонъ, Рафаилъ Борисовичъ.
301. Лебедевъ, Иванъ Алексѣевичъ.
302. Ледницкій, Александръ Робертовичъ.
303. Ленскій, Александръ Павловичъ.
304. Лепешкина, Лидія Владиміровна.
305. Лещинскій, Михаилъ Владиміровичъ.
306. Ликинъ, Василій Андреевичъ.
307. Линдеманъ, Марія Карловна.
308. Лиштванъ.

309. Лобовиковъ, Георгій Ивановичъ.
310. Ловцова, Марія Ивановна.
311. Лопатинъ, Левъ Михайловичъ.
312. Лукина, Евгенія Андреевна.
313. Лукинъ, Александръ Петровичъ.
314. Луньякъ, И. И.
315. Львовъ, Ѳедоръ Ѳедоровичъ.
316. Львовъ, князь, Александръ Евгеньевичъ.
317. Любовичъ, Николай Николаевичъ.
318. Лютецкая, Надежда Александровна.
319. Маклаковъ, Алексѣй Николаевичъ.
320. Маклакова, Лидія Филипповна.
321. Маймистовъ, Михаилъ Васильевичъ.
322. Мазингъ, Надежда Александровна.
323. Мазурина, Надежда Митрофановна.
324. Малевскій-Малевичъ, Всеволодъ Андреев.
325. Малевичъ, Аполлинарій Антоновичъ.
326. Малининъ, Иванъ Семеновичъ.
327. Малышевъ, Василій Григорьевичъ.
328. Малютинъ, Сергѣй Васильевичъ.
329. Мамонтовъ, Николай Ивановичъ.
330. Мамонтовъ, Алексѣй Николаевичъ.
331. Мамонтовъ, Владиміръ Николаевичъ.
332. Мамонтовъ, Ѳедоръ Николаевичъ.
333. Мамонтовъ, Платонъ Николаевичъ.
334. Мамонтова, Елисавета Григорьевна.
335. Мамонтова, Александра Саввишна.
336. Мамонтова, Вѣра Саввишна.
337. Маминъ, Дмитрій Наркисовичъ.
338. Мартыновъ, Алексѣй Дмитріевичъ.
339. Марковъ, Александръ Николаевичъ.
340. Матвѣевъ, Иванъ Михайловичъ.
341. Мауринъ, Иванъ Александровичъ.
342. Махаловъ, Владиміръ Васильевичъ.
343. Мейнгардъ Александръ Адольфовичъ.
344. Мейнгардъ, Николай Александровичъ.
345. Мей, Альбертъ Ивановичъ.
346. Метропольскій, Ѳедоръ Никитичъ.
347. Мерчанскій, Дмитрій Васильевичъ.
348. Метцръ, Эрнстъ Морицовичъ.
349. Метцль, Людмила Николаевна.
350. Метцль, Николай Ѳедоровичъ.
351. Милорадовичъ, Сергѣй Дмитріевичъ.
352. Михайловскій, Викторъ Михайловичъ.
353. Михайловскій, Генрихъ Клементовичъ.
354. Михайловъ, Константинъ Анемподистовичъ.
355. Михайловъ, Владиміръ Петровичъ.
356. Михеевъ, Василій Михайловичъ.
357. Митрофановъ, Дмитрій Петровичъ.
358. Морозовъ, Савва Тимофеевичъ.
359. Морозовъ, Сергѣй Тимофеевичъ.
360. Морозова, Зинаида Григорьевна.
361. Морозовъ, Михаилъ Абрамовичъ.
362 Морозова, Маргарита Кирилловпа.
363. Мосоловъ, Николай Семеновичъ.
364. Мусинъ-Пушкинъ, Николай Сергѣевичъ.
365. Муромцевъ, Сергѣй Александровичъ.
366. Мурыцъ, Семенъ Николаевичъ.
367. Мѣдниковъ, Дмитрій Александровичъ.
368. Мясниковъ, Василій Ивановичъ.
369. Назаровъ, Александръ Александровичъ.
370. Нейскій, Петръ Васильевичъ.
371. Немировичъ-Данченко, Владиміръ Иванов.
372. Нилусъ, Петръ Александровичъ.
373. Нерадовскій, Петръ Ивановичъ.
374. Никитенко, Николай Васильевичъ.
375. Никольскій, Михаилъ Васильевичъ.
376. Новиковъ, Николай Васильевичъ.
377. Новикова, Марія Павловна.
378. Новиковъ, Иванъ Александровичъ.
379. Новицкій, Алексѣй Петровичъ.
380. Носъ, Андрей Евдокимовичъ.
381. Оберъ, Александръ Лаврентьевичъ.
382. Оболдуевъ, Николай Платоновичъ.
383. Овсяниковъ, Василій Павловичъ.
384. Овчинниковъ, Ѳедоръ Алексѣевичъ.
385. Орловъ, Василій Ивановичъ.
386. Орѣшниковъ, Алексѣй Васильевичъ.
387. Павлиновъ, Андрей Михайловичъ.
388. Поженковъ, Александръ Константиновичъ.
389. Панкрышевъ, Іосифъ Андреевичъ.
390. Паршевъ, Дмитрій Сергѣевичъ.
391. Пастернакъ, Леонидъ Осиповичъ.
392. Пастернакъ, Розалія Исидоровна.
393. Пашковъ, Павелъ Павловичъ.
394. Переплетчиковъ, Василій Васильевичъ.
395. Перовъ, Владиміръ Васильевичъ.
396. Петрушевскій, Ѳедоръ Ѳомичъ.
397. Петрушевская, Анна Ѳедоровна.
398. Петрова, Евдокія Петровна.
399. Петрово-Соловово, Николай Михайловичъ.
400. Петрово-Соловово, Марія Михайловна.
401. Пиридова, Варвара Агаповна.
402. Подгорѣцкій, Владиміръ Семеновичъ.
403. Поздѣевъ, Иванъ Ивановичъ.
404. Поздѣевъ, Павелъ Ивановичъ.
405. Полонскій, Евгеній Дмитріевичъ.
406. Полуэктовъ, Владиміръ Антоновичъ.
407. Поляковъ, Петръ Ивановичъ.
408. Поляковъ, Яковъ Александровичъ.
409. Полѣнова, Наталья Васильевна.
410. Полѣновъ, Василій Дмитріевичъ.
411. Полѣнова, Елена Дмитріевна.
412. Померанцевъ, Викторъ Дмитріевичъ.
413. Поповъ, Александръ Петровичъ.
414. Поповъ, Владиміръ Васильевичъ.
415. Поповъ, Петръ Михайловичъ.
416. Постниковъ, Николай Михайловичъ.
417. Постниковъ, Алексѣй Николаевичъ.
418. Постниковъ, Дмитрій Андреевичъ.
419. Посполитаки, Евгеній Ивановичъ.

420. Потемкина, Нина Александровна.
421. Потѣхинъ, Павелъ Антоновичъ.
422. Праотцевъ, Сергѣй Васильевичъ.
423. Преображенскій, Петръ Васильевичъ.
424. Прибыткова, Ольга Аполлоновна.
425. Пржевальскій, Владиміръ Михайловичъ.
426. Пржевальскій, Владиміръ Владиміровичъ.
427. Прозоровъ, Алексѣй Семеновичъ.
428. Прозоровская, княгиня, Марія Петровна.
429. Прѣспухинъ, Николай Павловичъ.
430. Прѣспухина, Екатерина Александровна.
431. Пупарева, Лидія Павловна.
432. Пѣгушевъ, Василій Алексѣевичъ.
433. Пѣгушевъ, Евгеній Алексѣевичъ.
434. Пѣтунинъ, Алексѣй Яковлевичъ.
435. Пѣшковъ, Иванъ Гавриловичъ.
436. Раковскій, Левъ Александровичъ.
437. Рачковъ, Николай Ефимовичъ.
438. Рачинскій, Григорій Алексѣевичъ.
439. Рачинъ, Леонидъ Ивановичъ.
440. Раевская, Марія Дмитріевна.
441. Разовскій, Алексѣй Ивановичъ.
442. Рагозина, Ольга Леонидовна.
443. Рагозинъ, Леонидъ Ивановичъ.
444. Рербергъ, Ѳедоръ Ивановичъ.
445. Ренаръ, Отто.
446. Рехюсскій, Станиславъ Юльевичъ.
447. Розановъ, Василій Семеновичъ.
448. Романовъ, Иванъ Николаевичъ.
449. Росеипскій, Владиміръ Иліодоровичъ.
450. Романовъ, Николай Ильичъ.
451. Розановъ, Пиколай Васильевичъ.
452. Ростиславовъ, Александръ Александров.
453. Родіоновъ, Сергѣй Константиновичъ.
454. Румянцевъ, Андрей Антоновичъ.
455. Румянцевъ, Андрей Андреевичъ.
456. Руновъ, Николай Никитичъ.
457. Рушкневскій, Степанъ Густавовичъ.
458 Рыбаковъ, Николай Петровичъ.
459. Рымвидъ-Мицкевичъ, Устинъ Александр.
460. Рыбинскій, Петръ Петровичъ.
461. Рѣдинъ, Егоръ Козьмичъ.
462. Савеловъ, Георгій Николаевичъ.
463. Самарина, Софья Дмитріевна.
464. Самаринъ, Сергѣй Дмитріевичъ.
465. Самоквасовъ, Дмитрій Яковлевичъ.
466. Самуйлова, Александра Николаевна.
467. Сальниковъ, Павелъ Петровичъ.
468. Салтановъ, Сергѣй Николаевичъ.
469. Салатко-Петріоцо, Бераимъ Ѳомичъ.
470. Саввей-Могилевичъ, Петръ Андреевичъ.
471. Сарачинская, Екатерина Ильинична.
472. Саврасова, Вѣра Алексѣевна.
473. Савицкій, Константинъ Аполлоновичъ.
474. Свѣтославская, Александра Петровна.
475. Селивачевъ, Ѳедоръ Дмитріевичъ.
476. Селивачева, Екатерина Сергѣевна.
477. Серегинъ, Порфирій Іововичъ.
478. Сербскій, Владиміръ Петровичъ.
479. Серебряковъ, Александръ Владиміровичъ.
480. Севрюгинъ, Иванъ Илларіоновичъ.
481. Семеновъ, Анатолій Александровичъ.
482. Симовъ, Викторъ Андреевичъ.
483. Сиротининъ, Ѳедоръ Николаевичъ.
484. Силинъ, Дмитрій Николаевичъ.
485. Сиротининъ, Петръ Васпльевичъ.
486. Силковъ, Сафронъ Игнатьевичъ.
487. Синцовъ, Андрей Андреевичъ.
488. Симоновъ, Владиміръ Пиколаевичъ.
489. Симовъ, Александръ Алекс.
490. Скамони, Александръ Георгіевичъ.
491. Слободчиковъ, Владиміръ Ивановичъ.
492. Славинскій, Витольдъ Викентьевичъ.
493. Смирновъ, Сергѣй Николаевичъ.
494. Снѣтковъ, Александръ Михайловичъ.
495. Солдатенковъ, Козьма Терентьевичъ.
496. Соболевъ, Александръ Константиновичъ.
497. Соловьева, Ольга Михайловна.
498. Соколовъ, Александръ Петровичъ.
499. Соболевскій, Алексѣй Ивановичъ.
500. Соловьева, Поликсена Сергѣевна.
501. Совѣтовъ, Иванъ Васильевичъ.
502. Соколовъ, Александръ Александровичъ.
503. Соловьевъ, Сергѣй Устиновичъ.
504. Соколовъ, Александръ Петровичъ.
505. Соколовъ, Иванъ Ивановичъ.
506. Соколовъ, Ѳедоръ Андреевичъ.
507. Спасовичъ, Владиміръ Даниловичъ.
508. Споровъ, Сергѣй Алексѣевичъ.
509. Спасскій, Василій Васильевичъ.
510. Спасскій, Константинъ Васильевичъ.
511. Спасскій, Николай Васильевичъ.
512. Спицынъ, Павелъ Васильевичъ.
513. Спижарный, Иванъ Константиновичъ.
514. Струковъ, Пиколай Дмитріевичъ.
515. Стуковенко, Николай Ивановичъ.
516. Станкевичъ, Владиміръ Ивановичъ.
517. Струковъ, Дмитрій Михайловичъ.
518. Степанова, Екатерина Васильевна.
519. Стоша, Эдуардъ Павловичъ.
520. Стоша, Ольга Ивановна.
521. Степановъ, Гавріилъ Степановичъ.
522. Стоѣпицкая, Падежда Васильевна.
523. Степановъ, Алексѣй Степановичъ.
524. Столыпинъ, Александръ Аркадьевичъ.
525. Сталь фонъ-Гольстейнъ, Анатолій Александровичъ.
526. Суреньянцъ, Ворткесъ Яковлевичъ.
527. Суховъ, Владиміръ Дмитріевичъ.
528. Сумскій, Сергѣй Павловичъ.
529. Сумбатовъ, князь, Александръ Ивановичъ.
530. Суховъ, Дмитрій Петровичъ.

531. Сытинъ, Иванъ Дмитріевичъ.
532. Тарасовъ, Алексѣй Никитичъ.
533. Тарасенковъ, Григорій Андреевичъ.
534. Тарновскій, Анатолій Константиновичъ.
535. Телешовъ, Сергѣй Дмитріевичъ.
536. Тикканенъ, Иванъ Павловичъ.
537. Тишинъ, Василій Яковлевичъ.
538. Толстая, графиня, Татьяна Львовна.
539. Третьякова, Александра Густавовна.
540. Третьякова, Любовь Павловна.
541. Третьякова Марія Павловна.
542. Трутовскій, Владиміръ Константиновичъ.
543. Трутовская, Александра Владиміровна.
544. Тростянская, Аделаида Богдановна.
545. Турлыгинъ, Яковъ Прокофьевичъ.
546. Турлиновъ, Николай Ивановичъ.
547. Тупицынъ, Иванъ Николаевичъ.
548. Тычинкинъ, Михаилъ Михайловичъ.
549. Тютюникъ, Василій Саввичъ.
550. Уварова, графиня, Прасковья Сергѣевна.
551. Уварова, графиня, Прасковья Алексѣевна.
552. Уварова, графиня, Екатерина Алексѣевна.
553. Умова, Александра Петровна.
554. Унковская, Евдокія Александровна.
555. Урусовъ, князь, Александръ Ивановичъ.
556. Урусова, княгиня, Софья Владиміровна.
557. Усовъ, Дмитрій Ивановичъ.
558. Фалкеева, Софья Алексѣевна.
559. Фалѣевъ, Николай Григорьевичъ.
560. Фесенко, Марія Николаевна.
561. Фесенко, Марія Ивановна.
562. Фельдштейнъ, Рашель Мироновна.
563. Федоровъ, Семенъ Николаевичъ.
564. Фишеръ, Карлъ Андреевичъ.
565. Флоринскій, Валентинъ Ѳедоровичъ.
566. Фреймапъ, Иванъ Петровичъ.
567. Харитоненко, Павелъ Ивановичъ.
568. Харитоненко, Вѣра Андреевна.
569. Харламовъ, Николай Николаевичъ.
570. Хрущовъ, Иванъ Петровичъ.
571. Хрусловъ, Егоръ Моисеевичъ.
572. Цвѣтковъ, Иванъ Евменьевичъ.
573. Цвѣтаевъ, Иванъ Владиміровичъ.
574. Цыплаковъ, Сергѣй Алексѣевичъ.
575. Цынгеръ, Владиміръ Гавриловичъ.
576. Черкасовъ, Петръ Лукьяновичъ.
577. Черкасовъ, Борисъ Ивановичъ.
578. Чемодановъ, Михаилъ Михайловичъ.
579. Чернышевъ, Иванъ Егоровичъ.
580. Чикколини, Александръ Александровичъ.
581. Чиненовъ, Андрей Семеновичъ.
582. Чиркинъ, Александръ Дмитріевичъ.
583. Чичаговъ, Константинъ Николаевичъ.
584. Чичаговъ, Константинъ Дмитріевичъ.
585. Чичаговъ, Дмитрій Николаевичъ.
586. Чичаговъ, Николай Дмитріевичъ.
587. Чичагова, Елена Дмитріевна.
588. Чуйко, Владиміръ Викторовичъ.
589. Шайкевичъ, Софья Ивановна.
590. Шайкевичъ, Самуилъ Соломоновичъ.
591. Шайкевичъ, Елисавета Самуиловна.
592. Шанксъ, Эмилія Яковлевна.
593. Шанксъ, Марія Яковлевна.
594. Шаховской, Иванъ Ивановичъ.
595. Швырковъ, Петръ Ивановичъ.
596. Шеметовъ, Гурій Петровичъ.
597. Шевцова, Евгенія Николаевна.
598. Шеве, Константинъ Алексѣевичъ.
599. Шевелевъ, Александръ Арсеньевичъ.
600. Шевченко, Николай Михайловичъ.
601. Шемякинъ, Михаилъ Ѳедоровичъ.
602. Шестеркинъ, Михаилъ Ивановичъ.
603. Шестаковъ, Александръ Сергѣевичъ.
604. Шестаковъ, Сергѣй Сергѣевичъ.
605. Шехтель, Францъ Осиповичъ.
606. Шиль, Софья Николаевна.
607. Шлезингеръ, Робертъ Леопольдовичъ.
608. Шмаровинъ, Владиміръ Егоровичъ.
609. Шматковъ, Николай Александровичъ.
610. Шнелькинъ, Михаилъ Германовичъ.
611. Шмидтъ, Александръ Васильевичъ.
612. Шкоттъ, Николай Яковлевичъ.
613. Шнейдеръ, Робертъ Густавовичъ.
614. Шнелль, Генрихъ Ивановичъ.
615. Шпажинскій, Юрій Ипполитовичъ.
616. Штемберъ, Викторъ Карловичъ.
617. Штемберъ, Надежда Дмитріевна.
618. Штраммъ, Леонидъ Андреевичъ.
619. Шостаковскій, Петръ Адамовичъ.
620. Шуваловъ, Алексѣй Ивановичъ.
621. Шульцъ, Венедиктъ Николаевичъ.
622. Шютцъ, Генрихъ Борисовичъ.
623. Щегловъ, Павелъ Петровичъ.
624. Щербатовъ, князь, Николай Сергѣевичъ.
625. Щукинъ, Николай Ивановичъ.
626. Щукинъ, Петръ Ивановичъ.
627. Щукинъ, Сергѣй Ивановичъ.
628. Щуровъ, Сергѣй Петровичъ.
629. Эгазъ, Борисъ Исааковичъ.
630. Эджубовъ, Аршакъ Богдановичъ.
631. Эдуардсъ, Борисъ Вильямовичъ.
632. Эпцъ, Борисъ Исааковичъ.
633. Эфросъ, Николай Ефимовичъ.
634. Юни, Екатерина Ѳедоровна.
635. Южанинъ.
636. Юргенсонъ, Борисъ Петровичъ.
637. Юргенсонъ, Петръ Ивановичъ.
638. Ягужинскій, Сергѣй Ивановичъ.
639. Ягубовская.
640. Яровой, Михаилъ Михайловичъ.

ПРИЛОЖЕНІЕ ТРЕТЬЕ.

Каталогъ выставки художественныхъ произведеній изъ собраній частныхъ владѣльцевъ, устроенной при 1-мъ съѣздѣ русскихъ художниковъ и любителей художествъ въ зданіи Историческаго Музея.

Отдѣлъ I. Русская школа.

Рисунки.

Рисунки и акварели русскихъ художниковъ изъ собранія И. Е. Цвѣткова.

М. М. Ивановъ (1748—1823). 1. Барскій домъ. 2. На фермѣ.

Сем. Ф. Щедринъ (1751—1805). 3. Мельница въ Павловскѣ.

М. И. Козловскій (1753—1802). 4. Портретъ самого художника, 1788.

Ф. Я. Алексѣевъ (1753—1824). 5. Городская площадь.

И. А. Акимовъ (1754—1814). 6. Сатурнъ, 1805.

В. Л. Боровиковскій (1758—1826). 7. Апостолъ Павелъ.

Г. И. Угрюмовъ (1764—1823). 8. Въѣздъ Александра Невскаго въ Псковъ.

Г. П. Скородумовъ. 9. Портретъ отца художника.

А. К. Виги (1764—1844). 10. Старикъ съ книгой.

А. Е. Мартыновъ (1768—1826). 11. Видъ Павловска.

А. Е. Егоровъ (1776—1851). 12. Сошествіе Св. Духа. 13. Воскресеніе Христово. 14. Благовѣщеніе. 15. Четыре евангелиста. 16. Христосъ благословляетъ дѣтей.

В. А. Тропининъ (1776—1857). 17. Крестьянка у окна. 18. Портретъ мужчины, акварель. 19. Партизанъ Фигнеръ. 20. Женская головка. 21. Головка дамы. 22. Портретъ Раича. 23. Крестьянка старуха. 24. Женская головка (граф. Растопчина?) 25. Атаманъ Платовъ.

А. О. Орловскій (1777—1838). 26. Киргизъ на конѣ. 27. Офицеръ польской гвардіи, 1813. 28. Поляки-повстанцы.

С. Ф. Галактіоновъ (1779—1854). 29. Лѣсъ. 30. Пейзажъ со стадомъ, 1801.

М. Т. Марковъ (1779—1836). 31. Дѣвушка.

О. А. Кипренскій (1783—1836). 32. Сатиръ и вакханка.

В. И. Бріоски (1786—1843). 33. Амуръ ускоряетъ ладью Сатурна.

А. Л. Витбергъ (1787—1855). 34. Дочь и внукъ художника, 1848.

М. Н. Воробьевъ (1788—1855). 35. Лунная ночь въ Петербургѣ. 36. Видъ Смирны, 1820. 37. Портъ родосскій. 38. Босфоръ, 1820. 39. Янычарскій маіоръ, 1820. 40. Неаполь. 41. Видъ близъ Палермо. 42. Видъ на храмъ Св. Петра въ Римѣ. 43. Палермо.

И. Ф. Соколовъ (1791—1848). 44. Офицеръ. 45. Женскій портретъ.

К. А. Зеленцовъ (1790—1845). 46. Портретъ И. Я. Тупицына. 47. Портретъ управляющаго Д. Л. Нарышкина.

И. В. Басинъ (1793—1877). 48. Богоматерь.

К. И. Брюловъ (1799—1852). 49. Евангелистъ Лука, для Исаакіевскаго собора. 50. Жена при Крестѣ. 51. Летящій ангелъ. 52. Портретъ художника-академиста. 53. Купидоны съ котами. 54. Портретъ пожилого человѣка. 55. Портретъ г-жи Жодейко, 1836.

Ф. А. Бруни (1800—1875). 56. Евангелистъ Матоей. 57. Богоматерь съ Младенцемъ. 58. Три ангела. 59. Іоаннъ Богословъ.

Антонъ Бруни, отецъ предыдущаго. 60. Аполлонъ и три граціи.

К. И. Рабусъ (1800—1850). 61. Константинополь.

Г. Г. Чернецовъ (1801—1865). 62. П. А. Кикинъ съ дочерью.

Дузи Хозрой. 63. Амуръ, къ плафону Маріинскаго театра.

Н. Г. Чернецовъ (1804—1879). 64. Долина Нила. 65. Балаклава, 1873.

Т. А. Неффъ. 1870 (1805 — 1877). 66. Тайная вечеря.

Ф. С. Завьяловъ (1810—1856). 67. Скульпторъ Мартосъ, 1833.

М. И. Лебедевъ (1812—1837). 68. Видъ Фаля.

К. Молдавскій (1813 — 1855). 69. Постройка Исаакіевскаго собора, 1845.

И. С. Петровскій (1814—1842). 70. Молящійся старецъ.

Т. Г. Шевченко (1814 — 1861). 71. Портретъ супруговъ. 72. Г. Энгельгардтъ, бывшій баринъ автора.

П. А. Оедотовъ (1816—1852). 73. М. Е. Колесникова. 74. А. И. Колесниковъ. 75. Вдовушка. 76. П. А. Федотовъ съ родителями, 1837. 77. Полученіе взятки. 78. Вдовушка (въ начальномъ видѣ).

Н. Е. Сверчковъ (р. 1817). 79. Встрѣча дѣвочекъ, 1858.

С. М. Воробьевъ (1817—1888). 80. Городъ Трокп. 81. Лунная ночь въ Трокахъ. 82. Итальянскій пейзажъ.

И. К. Айвазовскій. 1817 (1860). 83. Морской видъ.

В. И. Штернбергъ (1818—1845). 84. Малороссійская ярмарка. 85. Итальянецъ. 86. Итальянцы-крестьяне.

П. М. Шмельковъ (1819 — 1890). 87. Игра въ шашки. 88. Игра въ носки. 89. Утро въ передней пристава. 90. Къ маменькѣ за деньгами.

Игнатій Щодровскій. 91. Игра въ шашки.

А. Мошковъ. 92. Военная сцена.

И. И. Соколовъ (1823). 93. У шинка. 94. Старикъ-турокъ.

А. И. Боголюбовъ (1824). 95. Сельскій видъ. 96. Видъ Шандау.

П. Е. Рачковъ (1825). 97. Голова дѣвушки, акварель. 98. Крестьянка въ голубомъ платкѣ. 99. Старикъ.

А. Ф. Чернышевъ (1826 - 1863). 100. Монахи въ Ватиканѣ. 101. Сваха съ модисткой.

Л. Ф. Лагоріо (р. 1827). 102. На берегу моря. 103. Морской видъ, 1885.

К. А. Трутовскій (1826—1893). 104. И. С. Аксаковъ и К. А. Трутовскій.

І. І. Шарлеманъ. 105. Адмиралтейская набережная, 1885.

А. І. Шарлеманъ (р. 1826). 106. Казнь Волынскаго.

А. Е. Бейдеманъ (1826—1869). 107. П. А. Федотовъ. 108. Четыре портрета больного Федотова.

И. П. Рауловъ (1826 — 1869). 109. Итальянка. 110. Мальчикъ съ осломъ.

А. И. Стрѣлковскій. 111. Женская головка. 112. Причащеніе дѣтей.

К. К. Пиратскій. 113. Цесаревичъ Александръ Николаевичъ.

П. П. Соколовъ. 114. Награда за успѣхи въ рисованіи.

А. М. Волковъ. 115. Наслѣдники.

К. Д. Флавицкій. 116. Княжна Тараканова. 117. Одалиска. 118. Кавказскій плѣнникъ.

Н. В. Невревъ (р. 1830). 119. Выдача замужъ воспитанницы. 120. Раздѣлъ. 121. Казнь фрейлины Гамильтонъ.

А. В. Гине (1830—1880). 122. Жнитво.

К. Ф. Гунъ (1830—1877). 123. Пейзажъ, 1874. 124. Въ читальной. 125. Въ картинной галлереѣ.

К. Н. Филипповъ († 1878). 126. Генералъ со штабомъ.

К. А. Ясевичъ. 127. Генералъ Жерновъ, 1874. 128. Гусаръ, 1848.

Н. А. Майковъ. 129. Женскій портретъ, 1856.

М. А. Зичи. 130. Геркулесъ, удушающій змѣй.

Пав. П. Соколовъ. 131. Сцена изъ „Домика въ Коломнѣ“, 1859.

А. П. Соколовъ. 132. А. М. Воробьева, 1851.

И. И. Шишкинъ (1877). 133. Папортники въ лѣсу. 134. Дорога въ лѣсу, 1869.

М. К. Клодтъ (1832). 135. Паромъ.

В. Г. Шварцъ. 136. Дубы. 137. Возвращеніе солдатъ изъ бани.

А. Г. Горавскій (1833). 138. Быкъ.

В. Г. Перовъ (1833—1882). 139. Споръ о вѣрѣ. 140. Обученіе грамотѣ. 141. Тройка. 142. Похороны. 143. Шарманщицы въ Парижѣ.

А. Д. Литовченко (1835—1890). 144. Портретъ.

М. П. Клодтъ (1835). 145. Дѣвушки предъ окномъ. 146. Выброшенная на улицу.

А. И. Корзухинъ (1835). 147. Монахъ съ котенкомъ.

В. П. Верещагинъ (1835). 148. Крестьянка.

И. И. Джогинъ (1835 — 1885). 149. Сосновый лѣсъ.

Ф. С. Журавлевъ (1836). 150. Мороженщикъ.

П. А. Суходольскій (1836). 151. Вечеръ, 1879.

Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій (1837). 152. Занятіе Казанлыка, 1881.

И. Н. Крамской (1837—1887). 153. Тарасъ Шевченко. 154. Дѣвочка съ коромысломъ. 155. С. И. Крамская.

М. С. Башиловъ (1839). 156. Щедринъ у Жизневскаго.

И. М. Прянишниковъ (1839—1894). 157. Рыболовъ. 158. Собака.

К. В. Лемохъ (1841). 159. Дѣвочка съ курами, 1864.

С. Э. Дюккеръ (1841). 160. Буреломъ, 1859. 161. Дубы. 162. Пейзажъ, 1863.

А. К. Беггровъ (1841). 163. Пристань.

Н. О. Ковалевскій (1843). 164. Обѣдъ начальнику. 165. Арестъ паши-бузука. 166. Солдаты у костра. 167. Умирающій офицеръ въ Болгаріи.

К. А. Савицкій (1844). 168. Крючникъ. 169. Хоругвеносцы. 170. Въ сторонѣ крестнаго хода.

В. М. Максимовъ (1844). 171. Причащеніе дѣтей, 1871.

В. Е. Маковскій. 172. Любитель рѣдкостей. 173. Въ конкѣ. 174. Въ харчевнѣ.

М. А. Кудрявцевъ (1847—1872). 175. А. А. Васильевъ, 1871. 176. Послѣдняя рюмка, 1871.

В. И. Суриковъ (1848). 177. И. С. Остроуховъ, 1884. 178. Гаданье на святкахъ, 1882. 179. Странникъ.

В. М. Васнецовъ (1848). 180. Могильщикъ, 1871. 181. Обученіе собаки, 1871. 182. Развлеченіе, 1871. 183. Въ ложѣ, 1869. 184. Чиновникъ въ холодной шинели. 185. Купецъ въ передней пристава.

Н. Н. Загорскій (1849—1893). 186. Винтъ.

Ф. А. Васильевъ (1850 — 1873). 187. Красное село. 188. Уженье на пруду. 189. Стадо послѣ дождя.

А. Н. Шильдеръ. 190. Болото.

В. Н. Навозовъ (1862). 191. На монастырскомъ дворѣ.

Н. А. Ярошенко. 192. Всюду жизнь.

Ю. Ю. Клеверъ. 193. Дорога.

Н. Н. Ге. 194. Монахъ.

Кн. Максутовъ. 195. Итальянскій мальчикъ.

В. К. Шебуевъ (1877 — 1855). 196. Сошествіе Св. Духа. 197. Христосъ у Марѳы и Маріи. 198. Жены Мироносицы. 199. Преображеніе Господне. 200. Срѣтеніе Господне.

Изъ собранія гр. П. С. Уваровой:

1) Эскизъ К. П. Брюлова къ „Послѣднему дню Помпеи“. 2) 3 рисунка перомъ И. И. Шишкина.

Выставленныя А. А. Киселевымъ:

2 акварели Н. А. Мартынова. (Собств. г. Сѣрова).

Выставленные С. С. Шайкевичемъ:

2 рисунка перомъ, художн. Кишиневскаго.

Выставленные баронессою Вимпфенъ:

19 рисунковъ г-жи Бороздны.

Картины:

а) Русскихъ художниковъ.

А. Г. Варнекъ (1782—1843). 1. Портретъ художника. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

М. Н. Воробьевъ (1787 — 1855). 2. Дворцовая набережная въ С.-Петербургѣ. (Изъ того же собранія).

В. Л. Боровиковскій (1758—1826). 3. Портретъ М. А. Львовой, 1-й манеры художника. 4. Портретъ ея же. 5. Портретъ Ѳ. П. Львова. (Собств. Ѳ. Ѳ. Львова).

Д. Г. Левицкій (1735—1832). 6. Портретъ Н. А. Львова. (Собств. Ѳ. Ѳ. Львова).

В. А. Тропининъ (1776 — 1857). 7. Портретъ г-жи Бороздны. (Выставленъ баронессою Вимпфенъ). 8. Ветеранъ. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).

Школы Боровиковскаго. 9. Портретъ А. А. Всеволожскаго. (Изъ собр. В. А. Всеволожскаго).

***Д. Г. Левицкій**. 10. Женскій портретъ. (Изъ собр. Д. А. Постникова).

О. А. Кипренскій (1783 — 1836). 11. Мужской портретъ. (Изъ собр. Н. С. Мосоловой).

А. Г. Венеціановъ (1779—1847). 12. Гаданье. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).

В. А. Тропининъ 13. Мальчикъ. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

С. К. Зарянко (1818—1870). 14. Дѣвочка. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).

А. Г. Венеціановъ. 15. Мальчикъ съ кошкой. 16. Мальчикъ съ метлой. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

Г. Г. Черинцовъ. 17. Пейзажъ. (Изъ того же собранія).

И. Г. Чернецовъ (1804 — 1879). 18. Гусаръ. (Изъ того же собранія).

П. А. Ѳедотовъ (1816—1853). 19. Разборчивая невѣста. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).

Гр. А. И. Мордвиновъ (1800—1858). 20. Венеціанскій видъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

С. Ѳ. Щедринъ (1791—1830). 21. Колизей. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

К. Н. Филипповъ (ум. 1878). 22. Уличная кавалькада. (Изъ собр. гр. П. С. Уваровой).

Н. Е. Сверчковъ. 23. Конюшня. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

И. М. Прянишниковъ (1839—1891). 24. Крестьянинъ (этюдъ). (Изъ того же собранія).

В. Г. Перовъ (1834 — 1882). 25. У станового. 26. У бассейна. (Изъ собр. Н. А. Лукутина).

И. М. Прянишниковъ (1833—1894). 27. Бѣдная швея. 28. Шутники. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

А. Д. Литовченко (1835—1890). 29. Царь Алексѣй Михайловичъ и патріархъ Никонъ. (Изъ того же собранія).

А. К. Саврасовъ. 30. Швейцарскій видъ. (Изъ собр. П. С. Третьякова).

Ѳ. А. Васильевъ (1850 — 1873). 31. Пейзажъ. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

*) Звѣздочкой обозначены имена художниковъ, время дѣятельности которыхъ показано ранѣе.

И. Н. Крамской (1837—1887). 32. Дѣвочка-лѣнивка. (Изъ того же собранія).
П. М. Шмельковъ (1819—1890). 33. Рыболовъ. (Изъ того же собранія).
А. Д. Кившенко. 34. Борзятникъ въ засадѣ. (Изъ того же собранія).
* **О. А. Васильевъ**. 35. Море.(Изъ того же собр.).
В. М. Максимовъ. 36. Примѣрка ризы. (Изъ того же собранія).
М. С. Эрасси (†), (р. 1823). 37. Пейзажъ.(Изъ собр. В. Е. Шмаровина).
В. Е. Маковскій. 38. Гитаристъ. (Изъ собр. М. А. Морозова).
М. П. Боткинъ. 39. Монахиня. (Изъ собр. В. Е. Шмаровина).
К. В. Лемохъ. 40. У колыбели. (Изъ собр. А. А. Киселева).
Н. Н. Орловъ. 41. Пифферари. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).
А. А. Рицони. 42. Сцена въ тавернѣ. (Изъ собр. Л. И. Катуаръ).
* **В. Г. Перовъ**. 43. Портретъ И. С. Тургенева. (Изъ собр. Н. А. Лукутина).
И. М. Прянишниковъ. 44. Тяга баржи. (Изъ собр. Н. Ф. Крахта).
В. Е. Маковскій. 45. Портр. И. Е. Цвѣткова. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).
К. В. Лемохъ. 46. Подмастерье. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
В. Е. Маковскій. 47. Друзья-пріятели. (Изъ того же собранія).
Ю. Ю. Клеверъ. 48. Этюдъ. (Изъ собр. Н. Ф. Крахта).
А. П. Боголюбовъ. 49. Марина. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).
С. В. Бакаловичъ. 50. У адвоката. (Изъ собр. И. К. Прове).
Н. О. Ковалевскій. 51. Тройка во ржи. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).
* **И. М. Прянишниковъ**. 52. У тихой пристани. (Изъ того же собранія).
А. И. Стрѣлковскій. 53. Головка дѣвочки (акварель). (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
А. А. Киселевъ. 54. Ледоходъ. (Изъ собран. Н. Ф. Крахта).
Н. Н. Дубовской. 55. Дубы. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
В. Д. Поленовъ. 56. Одалиска. (Изъ собран. М. А. Морозова).
* **И. М. Прянишниковъ**. 57. Воробьи. (Изъ собр. А. А. Киселева). 58. Возвращеніе съ ярмарки. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
* **И. Н. Крамской**. 59. Неизвѣстная. (Изъ собр. П. И. Харитоненко). 60. Портретъ А. А. Киселева. (Изъ собр. А. А. Киселева).
И. И. Ендогуровъ. 61. Море. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
Н. В. Невревъ. 62. Кн. Романъ Галицкій. (Изъ того же собранія).
Ю. Ю. Клеверъ. 63. Закатъ. (Изъ того же собранія).
В. М. Васнецовъ. 64. Калики перехожіе. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).
Ю. Я. Леманъ. 65. Дама подъ вуалью. (Изъ собр. Н. Ф. Крахта).
Р. Г. Судковскій (†), (р. 1850). 66. Марина. (Изъ собр. М. А. Катуаръ).
А. А. Харламовъ. 67. Итальянская дѣвочка. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).
Ю. Я. Леманъ. 68. Дама въ красномъ. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
А. П. Боголюбовъ. 69. Трувиль. (Изъ собр. Н. Ф. Крахта).
П. Д. Кузнецовъ. 70. Портретъ артиста Додонова. (Изъ собр. А. А. Киселева).
Ю. Ю. Клеверъ. 71. Закатъ. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).
А. П. Боголюбовъ. 72. Трепоръ. (Изъ собр. Н. Ф. Крахта).
* **А. Д. Литовченко**. 73. Этюдъ. (Изъ собр. В. Е. Шмаровина).
О. А. Бронниковъ. 74. Уличный музыкантъ. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).
Е. А. Трутовскій (1826 — 1893). 76. Отдыхъ (работа 1844). (Собств. В. К. Трутовскаго).
Горбуновъ. 77. Собаки. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
Десятовъ. 78. Мужской портретъ. (Изъ того же собранія).

б) Иностранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Россіи.

Дж. Дау (1775 — 1829). 79. Портретъ Сухтелена. (Изъ собр. Л. И. Мандля). 80. Портретъ В. А. Всеволожскаго. (Изъ собр. А. В. Всеволожскаго). 81. Портретъ гр. Мордвинова. (Изъ собр. В. В. Всеволожскаго).
П. Ротари (1707 — 1762). 82. Портретъ В. А. Всеволожскаго. (Изъ того же собранія).
Ж. Б. Ламми, старшій (1752—1830). 83. Женскій портретъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Отдѣлъ II. Иностранныя школы XIX столѣтія.

Картины и акварели.

Путеани (Puteani), итал. шк. 84. Комедіанты. (Изъ собр. И. К. Прове).

Наттино (Nattino), итал. шк. 85. Дѣвочка съ голубемъ. (Изъ собр. Экизлера).

Пассини (Passini), итал. шк. 86. Женская фигура (акварель). (Изъ собр. И. К. Прове).

И. Тапиро (I. Tapiro), итал. шк. 87. Дѣвушка съ собакой (акварель). (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).

Гамба (Gamba), итал. шк. 88. 2 акварели. (Изъ собр. М. А. Морозова).

М. Д. Франчески (M. D. Franceschi), итал. шк. 89. Акварель. (Изъ собр. Н. С. Третьякова).

Я. Джиганти (G. Giganti), итал. шк. 90. Видъ изъ окрестностей Неаполя (акварель). (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).

Хогэ (Hoguet), фр. шк. 91. Мельница на берегу моря. (Изъ собр. И. К. Прове).

А. Шрамъ (A. Schram), нѣм. шк. 92. Бивуакъ. (Изъ собр. Экизлера).

Е. Сисери (E. Cicery), фр. шк. 93. Утро. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Наттино (Nattino), итал. шк. 94. Пифферари. (Изъ собр. Экизлера).

Б. Галофръ (B. Galofre), фр. шк. 95. Полевая уборка. (Изъ собр. Н. С. Третьякова).

Прадилла (Pradilla), исп. шк. 96. Пляска на берегу моря. (Изъ собр. И. К. Прове).

И. Галлегосъ (I. Gallegos), исп. шк. 97. Брачный контрактъ. (Изъ собр. И. К. Прове).

Б. Галофръ (B. Galofre), фр. шк. 98. Всадникъ (рис. перомъ). (Изъ собр. Н. С. Третьякова).

Б. Галофръ (B. Galofre), фр. шк. 99. Переулокъ (акварель). (Изъ собр. Н. С. Третьякова).

П. Грольеронъ (P. Grolleron), фр. шк. 100. Раненый. (Изъ собр. Экизлера).

А. Пазини (A. Pasini), итал. шк. 101. У воротъ. (Изъ собр. Экизлера).

Р. Арюсъ (R. Arus), фр. шк. 102. Атака. (Изъ собр. Экизлера).

Цio (Zio), нѣм. шк. 103. Осень (этюдъ). (Изъ собр. Н. С. Третьякова).

Г. Максъ (G. Max). 104. Первыя ласточки. (Изъ собр. И. К. Прове).

Брозикъ (Brozick), нѣм. шк. 105. Рудольфъ II у своего алхимика. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).

Шевильяръ (Chevillard), фр. шк. 106. Въ предвкушеніи обѣда. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).

Эннеръ (Henner), фр. шк. 107. Женщина въ красномъ. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).

Ш. Шапленъ (Ch. Chaplin), фр. шк. 108 и 110. 2 дѣтскія группы. (Изъ собр. Л. И. Катуаръ).

Н. Діазъ (N. Diaz), фр. шк. 109. Материнское счастье. (Изъ того же собранія).

Де-Пеннъ (H. De-Penne), фр. шк. 111. Собаки. (Изъ собр. М. А. Катуаръ).

Ш. Жакъ (Ch. Jacques), фр. шк. 112. Кормленіе птицъ. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Винеа (Vinea), ит. шк. 113. Серенада. (Изъ собр. И. К. Прове).

Н. Діазъ (N. Diaz), фр. шк. 114. Этюдъ дѣвочки. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Де-Пеннъ (H. De-Penne), фр. шк. 115. Собаки. (Изъ собр. М. А. Катуаръ).

И. Муншъ (I. Munsch), нѣм. шк. 116. Шахматисты. (Изъ собр. И. К. Прове).

Ф. Д. Брекелеръ (F. D. Braekeleer), флам. шк. 117. Школьный учитель. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).

А. Каламъ (A. Calame), швейц. худ. 118. Пейзажъ. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).

Роббъ (Robbe), бел. шк. 119. Передъ дождемъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Экенесъ (I. Ekenaes), нѣм. шк. 120. Лодка. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).

Э. Грюцнеръ (E. Grützner), нѣм. шк. 121. Монахъ. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).

К. Беккеръ (C. Becker), нѣм. шк. 122. Семейное счастье. (Изъ собр. И. К. Прове).

К. Кизель (K. Kiesel), нѣм. шк. 123. Въ библіотекѣ. (Изъ собр. И. К. Прове).

Бухбиндеръ (Buchbinder), нѣм. шк. 124. Мыслитель. (Изъ собр. И. К. Прове).

Ковальскій (Kovalsky), нѣм. шк. 125. Всадница. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).

А. Ахенбахъ (A. Achenbach), нѣм. шк. 126. Марина. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).

О. Ахенбахъ (O. Achenbach), нѣм. шк. 127. Пейзажъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Э. Дюккеръ (E. Dücker), нѣм. шк. 128. Марина. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).

А. Гильдебрандъ (A. Hildebrand), нѣм. шк. 129. Пейзажъ. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).

Р. Іорданъ (R. Iordan), нѣм. шк. 130. Лоцманскій постъ. (Изъ собр. И. К. Прове).

Ф. Дефреггеръ (F. Defregger), нѣм. шк. 131. Тиролька. (Изъ собр. П. И. Харитоненко).

Грэбъ (Graeb), нѣм. шк. 132. Мельница. (Изъ собр. И. К. Прове).

Ковальскій (Kowalsky), нѣм. шк. 133. Четверней. (Изъ собр. И. К. Прове).

А. Зейцъ (A. Zeitz), нѣм. шк. 134. Охотникъ. (Изъ собр. И. К. Прове).

Кнутъ-Экваль (**Knut-Ekwall**), сканд. шк. 135. Семейное счастье. (Изъ собр. И. К. Прове).
Дефреггеръ (**Defregger**), нѣм. шк. 136. Урокъ на цитрѣ. (Изъ собр. И. К. Прове).
Клаусъ Мейеръ (**Claus Meyer**), нѣмец. шк. 137. Курильщикъ. (Изъ собр. И. К. Прове).
Дузеттъ (**Douzette**), нѣм шк. 138. Лунный пейзажъ. (Изъ собр. И. К. Прове).
К. Беккеръ (**C. Becker**), нѣм. шк. 139. У камина. (Изъ собр. М. А. Катуаръ).
Леу (**Leu**), нѣм. шк. 140. Видъ на Юнгфрау. (Изъ собр. И. К. Прове).
Вотье (**Vautier**), нѣм. шк. 141. Ярмарка. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).
Гильдебрандъ (**Hildebrand**), нѣм. шк. 142. На Индѣйскомъ океанѣ. (Изъ собр. И. К. Прове).
А. Каламъ (**A. Calame**), швейц. худ. 143. Горный пейзажъ. (Изъ собр. И. И. Харитоненко).
Вальдмюллеръ (**Waldmüller**), нѣм. шк. 144. Выходъ дѣтей изъ школы. (Изъ собр. гр. Пр. С. Уваровой).
Вербукховенъ (**Verboeckhoven**), фламанд. шк. 145. Зимній пейзажъ. (Изъ собр. гр. Пр. С. Уваровой).
Дункеръ (**Duncker**), нѣм. шк. 146. Пирушка. (Изъ собр. Д. Р. Вострякова).
Плокхорстъ (**Plockhorst**), нѣм. шк. 147. Вдова (Изъ собр. гр. Пр. С. Уваровой).
Литшауэръ (**Litschauer**), нѣм. шк. 148. Антикварій. (Изъ собр. М. С. Грачева).
А. Каламъ (**A. Calame**), швейц. худ. 149. Берегъ Средиземнаго моря. (Изъ собр. М. С. Грачева).
Вотье (**Vautier**), нѣм. шк. 150. Благословеніе женяха и невѣсты. (Изъ собр. И. М. Матвѣева).
Гартманъ (**Hartmann**), нѣм. шк. 151. Постоялый дворъ. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).
П. Е. Детушъ (**P. E. Destouches**), франц. шк. 152. Странница. (Изъ собр. Л. И. Катуаръ).
Н. Френцъ, дюссельдорф. шк. 153. Охотникъ. (Изъ собр. С. Н. Голяшкина).

Отдѣлъ III. Картины старыхъ иностранныхъ мастеровъ.

Дарбе (**Barbés**), фр. шк. 154. Женскій портретъ. (Изъ собр. бар. Бюлера).
Ж. Верне (**J. Vernet**), фр. шк. (1714—1780). 155 и 158. 2 марины (парныя). (Изъ собр. П. С. Мосолова).
П. Миньяръ (**P. Mignard**), фр. шк. (1610—1695). 156. Портретъ Мольера. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).
Жер. Доу (**G. Dou**), голланд. шк. (1613—1675). (**Wille**, фр. шк. ?). 157. Старушка (гризайль). (Изъ собр. А. П. Клочкова).
Венеціанской школы. 159. Голова мужчины въ беретѣ. (Изъ собр. В. Е. Шмаровина).
П. Ротари (**P. Rotari**), нт. шк. (1707—1762). 160. Голова старика. (Изъ собр. А. П. Клочкова).
Валантэнъ (**le Valentin**), фр. шк. (1601—1634). 161. Пирушка. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).
Дж. Рибера (**Спаньолетто**) **G. Ribera** (**Spagnoletto**), исп. шк. (1588—1656). 162. Благословеніе Іакова. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).
Школы **А. дель-Сарто** (**A. del-Sarto**). (1478—1530). 163. Мадонна съ ангелами. (Изъ собр. С. С. Шайкевича). 164. 6 старо-итальянскихъ гуашей съ Помпейскихъ стѣнописей. (Изъ собр. А. В. Всеволожскаго).
Фр. Райболини (**Франчіа**) **Fr. Raibolini** (**Francia**), нт. шк. (1450—1517). 165. Портретъ художника. (Изъ собр. гр. П. С. Уваровой).
Испанской школы. 166. Св. Агнеса. (Изъ собр. Д. А. Постникова).
Венеціанской школы XVI в., припис. **Тиціану** (1477—1576). 167. Двѣ женскія поясныя фигуры. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).
Сальв. Роза (**S. Rosa**), нт. шк. (1615—1673). 168. Св. Себастіанъ. (Изъ собр. П. С. Мосолова).
І. Каведоне (**J. Cavedone**), нт. шк. (1577—1660). 169. Снятіе со Креста. (Изъ собр. Н. С. Мосолова).
А. Каналетто (**A. Canaletto**), нт. шк. (1697—1768). 170. Дворецъ дожей въ Венеціи. (Изъ собр. гр. Уваровой).
А. Каналетто (**A. Canaletto**), нт. шк. 1697—1768). 171. Площадь Св. Марка въ Венеціи. (Изъ собр. гр. Уваровой).
Агнесъ Дольчи (**Agnes Dolci**), нт. шк. (у. 1690). 172. Св. Цецилія. (Изъ собр. Л. И. Мандля)
А. Каналетто (**A. Canaletto**), нт. шк. (1697—1760). 173. Венеціанскій видъ. (Изъ собр. гр. Уваровой).
Итальян. школы, припис. **Б. Скидоне** (**B. Schidone**). 1570—1615. 174. Милосердіе (Carità). (Изъ собр. С. К. Говорова).
Д. Тенъеръ старшій (**D. Teniers senior**), флам. шк. (1582—1649). 175. Возвращеніе съ праздника. (Изъ собр. Л. И. Мандля).
Старо-нѣмецкой школы XVI в. 176. Женскій портретъ. (Изъ собр. А. П. Клочкова).

Адр. Ванъ-деръ-Венне (Adr. Van-der-Venne), гол. шк. (1589—1661). 177. Народное гулянье. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

А. Кверфуртъ (A. Querfurt), нѣм. шк. (1696—1761). 178. Сраженіе. (Изъ собр. бар. Бюлера).

Н. Верколье (N. Verkolie), гол. шк. XVII ст. 179. Венера и Адонисъ. (Изъ собр Д. А. Постникова).

Ф. Вуверманъ (Ph. Wouwerman), гол. шк. (1619—1668). 180. Привалъ охотниковъ. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Голл. школы XVII в. 181. Женскій портретъ. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Я. Ванъ-Гойенъ (J. Van-Goyen), голланд. шк. (1596—1656). 182. Видъ Дортрехта. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Б. Ванъ-деръ-Гельстъ (B. Van-der-Helst), гол. шк. (1613—1670). 183. Пилигримка. (Изъ собр. Л. И. Катуаръ).

В. Вольффутъ (V. Wolfvoet), фламанд. шк. (1612—1652). 184. Вакханалія. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Я. Брейгель (J. Brueghel), флам. шк. (1568—1625). 185. Пейзажъ съ фигурами. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Я. Ванъ-Гойенъ (J. Van-Goyen), голланд. шк. (1596—1656). 186. Пейзажъ. (Изъ собр. Л. И. Мандля).

Я. Брейгель (J. Brueghel), флам. шк. (1568—1625). 187. Сотвореніе міра. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Я. Рюисдаль (J. Ruisdael), гол. шк. (1629—1682). 188. Гористый пейзажъ (приписывается **V. Dubois**). (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Флинкъ (G. Flinck), гол. шк. (1615—1660). 189. Рыцарь. (Изъ собр. бар. Бюлера).

Гер. Тербургъ (Ger. Terburg), гол. шк. (1608—1681). 190. Туалетъ жены художника. (Изъ собр. бар. Бюлера).

А. Ванъ-Остаде (A. Van-Ostade), голланд. шк. (1610—1685). 191. Шарманщикъ. (Изъ собр. М. С. Грачева).

К. Дюзаръ (C. Dusart), гол. шк. (1660—1704). 192. Сцена въ тавернѣ. (Изъ собр. М. С. Грачева).

К. Полембургъ (C. Poelemburg), голл. шк. (1586—1667). 193. Сатиръ и Нимфа. (Изъ собр. В. В. Всеволожскаго).

Ж. Л. де-Марнъ (J. L. de-Marne), флам. шк. (1744—1829). 194. Пирушка. (Изъ собр. Л. И. Мандля).

К. Эйкенсъ (C. Eikens), флам. шк. XVII в. 195 и 196. 2 сцены въ кухнѣ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича)

Кейзеръ (Keyser), флам. шк. XVII ст. 197. Семейный портретъ. (Изъ собр. Д. А. Постникова).

Б. Бренбергъ (B. Breenbergh), голл. шк. (1620—1660). 198. Торжество Давида. (Изъ собр. Д. А. Постникова).

Дантъ (Dant ?), (въ стилѣ Розы да Тиволи, нѣм. шк. XVII ст.). 199. 2 пасторали. (Изъ собр. М. С. Грачева).

Д. Теньеръ младшій (D. Teniers junior), флам. шк. (1610—1690). 200. Алхимикъ. (Изъ собр. Л. И. Мандля).

Т. Мансъ (Th. Mans), голл. шк. XVII в. 201. Рѣчная пристань. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

П. Молинъ старшій (P. Molyn Sen), гол. шк. XVII ст. 203. Привалъ путешественниковъ. (Изъ собр. В. В. Горшанова).

Я. Ванъ-Гойенъ (J. Van-Goyen), гол. шк. (1596—1666). 202. Пейзажъ. (Изъ собр. Л. И. Мандля).

Ж. Куртуа (Бургиньонъ) J. Courtois (dit le Bourguignon), фр. шк. (1662—1676). 204. Кавалерійская схватка. (Изъ собр. С. К. Говорова).

А. Бооненъ (A. Boonen), гол. шк. (1669—1729). 205. Скрипачъ. (Изъ собр. С. К. Говорова).

Ж. Куртуа (Бургиньонъ) J. Courtois (dit le Bourguignon). 206. Послѣ боя. (Изъ собр. С. К. Говорова).

А. Бооненъ (A. Boonen), гол. шк. (1667—1729). 207. Женщина съ часами. (Изъ собр. С. К. Говорова).

Корн. Ванъ-Цвитенъ (Corn. Van-Zwieten), гол. шк. XVII в. 208. Пейзажъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

С. Рюисдаль (S. Ruisdael), гол. шк. (у. 1670). 209. Прирѣчный пейзажъ. (Изъ собр. Д. А. Постникова).

Фламандской школы. 210 и 211. 2 группы цвѣтовъ и фруктовъ. (Изъ собр. А. В. Всеволожскаго).

К. Троостъ (C. Troost), гол. шк. (1697—1750). 212. Гауптвахта. (Изъ собр. бар. Бюлера).

А. Ванъ-деръ-Спельтъ (A. Van-der-Spelt), гол. шк. (у. 1763). 213. Фрукты. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Я. Рюисдаль (J. Ruysdael), гол. шк. (1625—1682). 214. Водопадъ. (Изъ собр. И. Е. Цвѣткова).

Т. Мансъ (Th. Mans), голланд. шк. XVII ст. 215. Марина. (Изъ собр. Л. И. Мандля).

Голл. школы XVII вѣка. 216. Nature-Morte. (Изъ собр. Л. И. Катуаръ).

Школы Рубенса. 217. Мужской портретъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

М. Гоббема (M. Hobbema), гол. шк. (1638—1709). 218. Морской видъ (гризайль). (Изъ собр. гр. Уваровой).

Испанской школы XVII в. 219. Мужской портретъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

І. Симоносъ (I. Simonoes), гол. шк. XVII в. 220. Nature-Morte. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Д. Крести (Пассиньяно) D. Cresti (d. Passignano), ит. шк. (1560—1638). 221. Срѣтеніе во храмѣ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

Д. Веласкезъ (D. Velasquez), исп. шк. (1599—1660). 222. Мужской портретъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

М. де-Восъ (M. de Vos), флам. шк. (1531—1603). 223. Встрѣча Ревекки съ Елеазаромъ. (Изъ собр. С. С. Шайкевича).

ПРИЛОЖЕНІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

Описаніе обѣда членовъ Съѣзда.

Обѣдъ былъ 27-го апрѣля, въ 7 час. веч., въ Большой Московской гостинищѣ. Въ обѣдѣ участвовало до 60 человѣкъ. Первый тостъ провозгласилъ предсѣдатель Съѣзда К. М. Быковскій, привѣтствуя всѣхъ откликнувшихся на призывъ единенія во имя искусства, всѣхъ собравшихся на Съѣздъ художниковъ и любителей. Свою рѣчь онъ заключилъ словами телеграммы художника Рѣпина, прочитанной въ засѣданіи Съѣзда: „пожелаемъ, чтобы первый Съѣздъ не былъ послѣднимъ", пожелаемъ, — добавилъ г. Быковскій,— что бы настоящій Съѣздъ послужилъ первымъ шагомъ къ дальнѣйшему единенію художниковъ для развитія русскаго искусства. При слѣдующемъ тостѣ предсѣдатель Съѣзда, напомнивъ, что ближайшимъ поводомъ къ созыву Съѣзда послужила передача въ собственность города художественной галлереи П. и С. М. Третьяковыхъ, поднялъ бокалъ за здоровье отсутствующаго П. М. Третьякова и находящагося на обѣдѣ представителя семьи Третьяковыхъ почетнаго члена Съѣзда Н. С. Третьякова. На этотъ тостъ Н. С. Третьяковъ отвѣчалъ, что онъ не можетъ принять на свой счетъ этого вторичнаго чествованія со стороны Съѣзда, котораго онъ нисколько не заслужилъ и котораго достоинъ только его дядя П. М. Третьяковъ. Благодаря членовъ Съѣзда за оказанное ему вниманіе, Н. С. высказалъ обѣщаніе приложить въ будущемъ всѣ свои старанія къ пополненію Третьяковской галлереи произведеніями какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ художниковъ. Н. В. Баснинъ въ своей рѣчи высказалъ, что Н. С. Третьяковъ уже по тому одному заслуживаетъ благодарности со стороны Съѣзда, что въ завѣщаніи его отца С. М. онъ призналъ дѣйствительными всѣ сдѣланныя карандашомъ надбавки завѣщанныхъ суммъ въ пользу разныхъ учрежденій и въ томъ числѣ въ пользу Общества любителей художествъ. К. М. Быковскій добавилъ къ этому, что Н. С. Третьяковъ долгое время состоялъ секретаремъ Общества любителей художествъ и положилъ много труда и энергіи при исполненіи этой должности. С. С. Шайкевичъ, повторяя тостъ за П. М. Третьякова, предложилъ послать ему привѣтственную телеграмму. Въ дальнѣйшихъ рѣчахъ указывалось, что примѣръ бр. П. М. и С. М. Третьяковыхъ найдетъ себѣ подражателей и въ другихъ городахъ, гдѣ также станутъ устраиваться художественныя галлереи для городского населенія, и предлагалось составить П. М. Третьякову адресъ отъ Съѣзда. К. М. Быковскій предложилъ тутъ же избрать лицъ для составленія адреса. Такими лицами избраны В. Д. Спасовичъ и С. С. Шайкевичъ. Затѣмъ была прочитана и отправлена къ П. М. Третьякову слѣдующая телеграмма: „Художники и любители художествъ пьютъ ваше здоровье. Да зравствуетъ дорогой Павелъ Михайловичъ и да живетъ и крѣпнетъ созданное имъ художественное собраніе". В. Д. Спасовичъ, высказавъ, что на Съѣздѣ довольно много художниковъ, но еще болѣе дилетантовъ, выразилъ благодарность за то радушіе, съ которымъ приняты были въ Москвѣ дилетанты, съ большимъ участіемъ слѣдившіе за занятіями Съѣзда, и пожелалъ отъ лица ихъ всякаго добра тому городу, гдѣ возникла первая мысль о созывѣ Съѣзда. „Да здравствуетъ,—заключилъ свой тостъ В. Д. Спасовичъ,—Москва и иниціаторъ и устроитель Съѣзда К. М. Быковскій". На это привѣтствіе предсѣдатель Съѣзда отвѣтилъ тостомъ за московское Общество любителей художествъ, благодаря усиліямъ котораго устроенъ настоящій Съѣздъ. В. М. Михеевъ поднялъ бокалъ за учителей рисованія, представители которыхъ находятся на настоящемъ Съѣздѣ. Учитель рисованія ростовской на Дону гимназіи г. Чиненовъ поднялъ бокалъ за молодыя силы, которыя въ будущемъ должны поддержать искусство, и за содѣйствіе имъ опытныхъ художниковъ. Г. А.Рачинскій провозгласилъ тостъ за единеніе науки и искусства, а С. С. Шайкевичъ за гр. П. С. Уварову, принимавшую дѣятельное участіе въ устройствѣ Съѣзда. По его предложенію гр. Уваровой послана телеграмма. В. М. Михеевъ поднялъ бокалъ за почетныхъ предсѣдателей Съѣзда, въ лицѣ В. Д. Спасовича. Въ заключеніе были провозглашены тосты за секретаря Съѣзда Д. В. Грушецкаго и за секретарей секцій и за здоровье отсутствующихъ художниковъ Рѣпина, Полѣнова, Маковскаго, Савицкаго, Семирадскаго, Верещагина и др., а также за любителей художествъ, принявшихъ участіе въ Съѣздѣ.

ПРИМѢЧАНІЕ.

*Весной 1897 года Общество Любителей Художествъ удостоило меня порученіемъ редактировать изданіе Трудовъ 1-го Съѣзда художниковъ и любителей художествъ. Къ апрѣлю того же года я обработалъ исторію организаціи и созыва этого Съѣзда, составилъ таблицы по секціи преподаванія рисованія, привелъ въ порядокъ тотъ матеріалъ, который передалъ мнѣ секретарь Общества и Съѣзда—Д. В. Грушецкій, и приступилъ даже къ печатанію его. Но въ этомъ матеріалѣ многаго не доставало. Желая его пополнить, предсѣдатель Общества и Съѣзда К. М. Быковскій рѣшилъ задержать печатаніе, пока Общество не достанетъ отъ членовъ Съѣзда того, что возможно получить. Попытки этого настолько задержали печатаніе, что я вынужденъ былъ отказаться отъ редактированія, и первые три листа составленнаго мною текста редактированы Д. В. Грушецкимъ, какъ секретаремъ Общества и Съѣзда. Дальнѣйшее печатаніе было остановлено, пока не были получены хотя нѣкоторые отсутствовавшіе въ матеріалѣ доклады. Только весною 1899 года Д. В. Грушецкій вновь обратился ко мнѣ съ просьбой продолжать печатаніе и редакцію, что я и нашелъ возможнымъ исполнить. Оканчивая эту работу надъ изданіемъ Трудовъ Съѣзда, при всѣхъ ея недостаткахъ, невольно вызванныхъ обстоятельствами появленія ея въ свѣтъ, указанными выше *), при всѣхъ несовершенствахъ самаго Съѣзда, я позволю себѣ, въ видѣ итога моей работы, привести здѣсь, нѣсколько измѣнивъ, то, что было сказано мною въ годъ Съѣзда въ журналѣ «Артистъ»:*

Внѣшнимъ поводомъ для Съѣзда явилась передача городу картинной галлереи П. и С. Третьяковыхъ. Событіе это по своему художественному значенію не только для Москвы, но и для всей Россіи столь важно, что встрѣтить его осуществленіе первымъ собраніемъ художниковъ и любителей искусства было вполнѣ естественно, даже необходимо.

Въ самомъ дѣлѣ, галлерея П. и С. Третьяковыхъ представляетъ изъ себя почти итогъ русскаго творчества въ области живописи, особенно за послѣднія 25—30 лѣтъ. Собраніе безпримѣрное по богатству, высокому достоинству и глубокой типичности произведеній—типичности для чисто русскаго искусства, эта галлерея является какъ бы сводомъ художественныхъ задачъ, поставленныхъ и разрѣшенныхъ русской живописью въ теченіе того историческаго періода, который на нашихъ глазахъ пережитъ русскимъ обществомъ.

---

*) *Полагаю, что если бы кто-либо, уже по выходѣ этихъ Трудовъ въ свѣтъ, прислалъ Обществу Любителей Художествъ что-либо не нашедшее въ нихъ мѣста, но относящееся къ Съѣзду, Общество было бы только благодарно, а наиболѣе интересное, быть можетъ, нашло бы возможнымъ и выпустить въ дополненіи къ этимъ Трудамъ.*

Говорить о томъ, какая могучая умственная и общественная эволюція совершилась въ русской жизни за этотъ періодъ, излишне: всякій это знаетъ, большинство изъ нашихъ современниковъ испытало на себѣ самихъ; говорить о томъ, что эта эволюція отразилась и на русскомъ искусствѣ, не менѣе излишне: движеніе впередъ русской художественной литературы за 60-е годы у всѣхъ въ памяти.

Но быть зеркаломъ перерожденія нашего общества выпало на долю не одной изящной литературы. Живопись и скульптура двинулась медленнѣе, но по тѣмъ же путямъ; онѣ въ отдѣльныхъ своихъ произведеніяхъ, быть можетъ, не съ той яркостью, какъ созданія корифеевъ нашей литературы, отмѣчали стадіи общественнаго и умственнаго движенія, но онѣ были такими же цвѣтущими дѣтьми эпохи, какъ литература.

Войдите въ галлерею П. и С. Третьяковыхъ, и вы убѣдитесь, что и русская живопись и скульптура научились говорить яснымъ и яркимъ языкомъ. Понятіе о задачахъ, какъ внутреннихъ, идейныхъ, такъ и внѣшнихъ, техническихъ, выработалось въ нихъ съ замѣчательной глубиной и разнообразіемъ. Онѣ стали вполнѣ національными; живыя струи русской народной оригинальности ярко пробились сквозь минувшую рутину и создали новое, свѣжее, богатое искусство.

И вотъ хранилище этого искусства, хранилище этихъ новыхъ источниковъ жизни въ немъ, воплощенныхъ въ созданіяхъ живописи и скульптуры, передается собирателями въ вѣчное владѣніе городу Москвѣ, значитъ, въ вѣчное владѣніе обществу, народу, Россіи. Мудрено ли, что это общество откликается на этотъ фактъ желаніемъ собраться и сообща почествовать его обмѣномъ мыслей по поводу затронутаго имъ предмета: принциповъ и формъ существованія въ Россіи изобразительныхъ искусствъ. Таковъ внѣшній, вполнѣ естественный, вполнѣ законный поводъ къ открытію перваго художественнаго съѣзда.

Но не одинъ внѣшній поводъ, и внутренняя потребность необходима для того, чтобы такое событіе, какъ художественный съѣздъ, имѣло прочное серьезное основаніе. Посмотримъ на эту сторону дѣла.

Русское общество уже пережило ту эпоху созиданія новыхъ понятій и явленій общественнаго характера, о которой мы говорили выше. Иныя явленія, иныя идеи и настроенія переживаетъ оно теперь. Не всегда основная струя новой умственной жизни ясна и опредѣленна. Иногда ея теченіе, выступавшее до тѣхъ поръ на поверхность жизни со всей своей силой и потому ясное всякому, попадаетъ въ водоворотъ другихъ теченій, перекрещивается съ ними, уходитъ какъ бы въ глубь, и опредѣлить его подъ мутной забурлившей поверхностью бываетъ трудно. Эпоху такихъ смутныхъ, скрещивающихся теченій, уходящихъ въ глубь жизни, во многихъ отношеніяхъ переживаемъ мы теперь.

Это замѣтно и въ области искусства. Въ живописи это, быть можетъ, замѣтнѣе, чѣмъ въ другихъ его отрасляхъ. Причина тому, вѣроятно, въ слѣдующемъ. Къ тому уходящему въ глубь жизни водовороту теченій, какой переживаетъ теперь русская общественная мысль въ сферѣ морали и психологіи, а, стало быть, и въ литературѣ, въ живописи присоединяются споры о ея внѣшнихъ

формахъ, о ея техническихъ задачахъ. Западъ, по преимуществу Франція, поставилъ на очередь эти вопросы какъ разъ почти въ то время, какъ Россія вступила въ новую эпоху общественныхъ и нравственныхъ настроеній.

Да и вообще понятно, что вопросы о формѣ, о технической сторонѣ творчества занимаютъ гораздо больше мѣста въ изобразительныхъ искусствахъ, чѣмъ, напримѣръ, въ изящной литературѣ. Эти искусства, по самому существу своихъ средствъ и формъ, опираются преимущественно на свою внѣшнюю сторону, на свою технику. Поэтому и эволюція идей о внутреннемъ ихъ содержаніи, почти всегда, должна неизбѣжно встрѣчаться съ эволюціею понятій объ ихъ техникѣ.

Въ настоящее время эта послѣдняя эволюція, какъ мы уже указали, на Западѣ переживаетъ особенно острый кризисъ. Въ этой же области, въ области техники изобразительныхъ искусствъ Западъ до сихъ поръ остается если не всегда нашимъ наставникомъ, то почти всегда руководителемъ: изрѣдка мы его обгоняемъ, чаще отстаемъ отъ него, но всегда ищемъ его опоры, его указаній. Понятно, какъ живо смута и борьба идей о художественной техникѣ должна отзываться и на нашемъ художественномъ творчествѣ.

Но въ живописи эта смута и борьба взглядовъ на Западѣ не ограничивается техникой. Въ искусствѣ, какъ и въ другихъ проявленіяхъ жизни и мысли человѣческой, бываютъ эпохи переживаній. Казалось бы то, что уже сдано въ архивъ прошлаго, не можетъ возродиться. Но дѣйствительность иногда показываетъ обратное. Такъ и теперь съ западною живописью.

*Вспомнимъ по этому случаю свидѣтельство Золя. Авторъ Ругоновъ, такъ глубоко заинтересованный судьбами живописи (онъ ей посвящалъ и отдѣльныя теоретическія статьи, и цѣлый романъ) въ своемъ романѣ L'Oeuvre нѣсколько лѣтъ тому назадъ констатировалъ фактъ безусловной побѣды импрессіонизма и натурализма въ живописи *). Онъ писалъ, что изображенія религіозно-легендарныя, фантастико-аллегорическія постепенно почти совсѣмъ исчезли со стѣнъ Салона. Въ 1893 году, предсѣдательствуя на банкетѣ студентовъ, онъ не могъ не отмѣтить въ своей рѣчи того факта, что легенда и аллегорія снова появились на полотнахъ французскихъ живописцевъ. Золя въ своей рѣчи рекомендуетъ своимъ молодымъ слушателямъ продолжать бороться съ возникновеніемъ старыхъ мистическихъ тумановъ трезвой мыслью и настойчивымъ трудомъ; но тотъ фактъ, что знаменитый натуралистъ романа счелъ нужнымъ на склонѣ своей дѣятельности призывать снова къ этой борьбѣ, очень знаменателенъ.*

И дѣйствительно, посмотрите отчеты о картинныхъ выставкахъ на западѣ за послѣднее время, и вы увидите, что Золя правъ — мистико-аллегорическое теченіе въ живописи явно оживаетъ. Нельзя сказать, чтобы и русская живопись осталась чужда этого западнаго переживанія. Если оно у насъ и неособенно многочисленно, то отрицать его, какъ фактъ, все-таки нельзя. Яркое свидѣтельство тому—дѣятельность В. М. Васнецова и М. В. Нестерова. Кромѣ

**) Въ своей недавно выпущенной книгѣ Nouvelle Campagne Золя съ горечью констатируетъ и фактъ художественной утрировки теперь во Франціи тѣхъ принциповъ живописной техники, за какіе онъ стоитъ.*

того, при теперешнемъ направленіи мысли въ обществѣ, направленіи индивидуалистически-моральномъ, порою съ религіознымъ оттѣнкомъ,—почва для такихъ мистическихъ переживаній въ искусствѣ открывается самая подходящая. Слѣдовательно, и возможность ихъ большаго развитія впереди нельзя отрицать безусловно.

Мы здѣсь не оцѣниваемъ, не разбираемъ всѣхъ этихъ фактовъ, мы только указываемъ ихъ, какъ знаменіе времени, какъ все болѣе нарастающіе признаки смуты скрещивающихся понятій о принципахъ и цѣляхъ живописи. Мы этими фактами хотимъ только указать, какъ, параллельно съ ихъ нарастаніемъ, назрѣваетъ и потребность сколько-нибудь разобраться въ нихъ.

Конечно, эта потребность можетъ вызывать на попытки такого разбора отдѣльныхъ лицъ; страницы повременной печати могутъ дать пріютъ этимъ попыткамъ, собесѣдованія хотя бы въ Обществѣ Любителей Художествъ открываютъ возможность словеснаго обмѣна на эти темы. Но повременная печать разбрасываетъ свои статьи, даже если и въ большомъ количествѣ читателей, то читателей разъединенныхъ другъ отъ друга, затерянныхъ по лицу всей Россіи; помянутыя же собесѣдованія доступны слишкомъ небольшому кружку и притомъ почти исключительно спеціалистовъ.

А, между тѣмъ, эти, повидимому, частные вопросы отдѣльной отрасли искусства гораздо болѣе имѣютъ отношенія къ большой публикѣ, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда.

Дѣло въ томъ, что когда общество переживаетъ періодъ чисто общественныхъ настроеній, оно пересоздаетъ свой общественный бытъ, и отъ этого пересозданія ждетъ отвѣта на свои вопросы. Въ періоды же, когда настроенія общества имѣютъ иной характеръ, когда вопросы индивидуальной религіи, философіи и морали начинаютъ почти исключительно господствовать, когда факты общественной жизни какъ бы замираютъ на время въ окаменѣлыхъ формахъ, тогда запросы никогда не перестающихъ работать человѣческихъ ума и сердца ищутъ себѣ отвѣта преимущественно въ тайникахъ науки и искусства. При этомъ, для огромнаго большинства, искусство остается наиболѣе доступнымъ и понятнымъ: говоря образами, онъ говоритъ болѣе сильно и ясно для умовъ, непривыкшихъ къ строгому отвлеченному мышленію.

Вотъ почему вопросы реализма и идеализма въ искусствѣ, вопросы о его возвышенныхъ, или практически-служебныхъ цѣляхъ, вопросы о религіи и морали, какъ элементахъ искусства, имѣютъ самое широкое, отнюдь не спеціальное значеніе. А такъ какъ часто, особенно въ живописи, и вопросы техники находятся въ непосредственной связи съ внутреннимъ содержаніемъ произведеній кисти, то эти вопросы являются не совсѣмъ безразличными и для неспеціалиста.

Большая публика, быть можетъ, сознаетъ все это не ясно; интересъ къ изобразительнымъ искусствамъ съ этой теоретической стороны, быть можетъ, еще недостаточно воспитанъ въ ней. Но это во всякомъ случаѣ дѣло времени. И стараніе расширить кругъ духовныхъ запросовъ большой публики введеніемъ въ ея умственные интересы теоретическихъ задачъ изобразительныхъ искусствъ за-

служиваетъ самаго серьезнаго вниманія со стороны лицъ, подготовленныхъ сколько-нибудь къ этому.

Форма съѣзда въ этомъ отношеніи одна изъ самыхъ удобныхъ. Во-первыхъ, широкая публичность ея возбуждаетъ особенно сильное вниманіе даже въ людяхъ, наиболѣе чуждыхъ искусству; во-вторыхъ, доклады, рефераты и сжатыя пренія не позволятъ расплываться въ утонченныхъ и темныхъ для большинства подробностяхъ: вопросы могутъ быть, такимъ образомъ, разработываемы только въ самыхъ основныхъ общихъ и ясныхъ формахъ, доступныхъ и спеціалисту, и не спеціалисту.

Всѣмъ предыдущимъ мы пытались выяснить внутреннюю потребность въ художественныхъ съѣздахъ на основаніи общихъ нуждъ искусства и нравственно-умственныхъ запросовъ общества. Попробуемъ взглянуть на этотъ предметъ съ точки зрѣнія нѣкоторыхъ спеціально и чисто практическихъ его подробностей.

Результатомъ помянутаго выше періода русской общественной жизни явилось, между прочимъ, и расширеніе учрежденій образовательнаго характера, увеличеніе ихъ числа. Мы говоримъ о среднихъ и начальныхъ школахъ. Рисованіе введено во всѣ эти школы, какъ обще-образовательный предметъ, частью же какъ предметъ первоначальной подготовки къ технически-ремесленной дѣятельности. Въ послѣднее же время вопросы о частныхъ реформахъ нашего средняго и начальнаго образованія вызывали особое вниманіе общества. Если проекты преобразованій въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, главнымъ образомъ, занимаются предметами научными, оставивъ пока вопросъ объ искусствахъ въ сторонѣ, то низшая школа, какъ разъ въ настоящее время, встрѣтилась съ высшей художественной школой на пути переработки основъ и формъ обученія живописи и рисованію.

Реформа Императорской Академіи Художествъ уже осуществлена. Въ то же время въ средѣ, завѣдующей городскими начальными школами, приведена въ исполненіе мысль о пересмотрѣ основъ обученія рисованію въ этихъ школахъ. Все это также знаменательныя явленія нашего времени. И совершенно естественно, если общественное сознаніе отозвалось въ формѣ съѣзда на эти очевидно назрѣвшіе художественно-образовательные вопросы.

Та плотная масса подростающей Россіи, вліяніе на которую первоначальнаго художественнаго образованія озаботило уже призванныхъ къ этому людей, ожидала къ себѣ вниманія и со стороны Съѣзда. Постановка принциповъ въ этой области, области художественной педагогіи, должна была заинтересовать какъ можно большее количество людей, ибо рѣдко кто не имѣетъ дѣтей, братьевъ, сестеръ, подвергающихся педагогическимъ экспериментамъ въ этой области.

Итакъ, вопросы художественнаго обученія въ низшей, средней и высшей, уже чисто художественной, школѣ представляютъ большой интересъ. И пересмотръ ихъ въ компетентныхъ и уполномоченныхъ сферахъ возникъ какъ разъ во время Съѣзда. Если въ задачи Съѣзда не входило непосредственно вліять на практическое рѣшеніе этихъ вопросовъ, то попытка бросить лучъ свѣта въ эту почти забытую до сихъ поръ область педагогіи едва ли останется безплодной и для практики дѣла.

Но искусство, какъ образовательный элементъ, дѣйствуетъ не только въ школѣ. Оно, какъ атмосфера, окружаетъ насъ вездѣ; какъ тотъ или иной воздухъ, полный живящаго кислорода, или отуманивающаго угара, укрѣпляетъ, или расшатываетъ нашъ физическій организмъ, такъ и оно оздоровляетъ или заражаетъ болѣзнью нашъ нравственный міръ. Поэтому, разъ выясняются, болѣе или менѣе опредѣленно, принципіальныя стороны изобразительныхъ искусствъ, укрѣпляются истинныя ихъ основы, и вопросъ о расширеніи ихъ вліянія, о возможно широкомъ распространеніи ихъ воздѣйствія неизбѣжно становится на очередь.

Въ кругу этихъ вопросовъ, быть можетъ, наибольшее значеніе имѣетъ вопросъ объ отношеніяхъ столицъ, какъ центровъ художественнаго производства, къ провинціи, какъ ихъ, если такъ можно выразиться, потребительницѣ, совершается это потребленіе путемъ покупокъ или созерцанія на выставкахъ. Примѣръ товарищества передвижныхъ выставокъ могъ послужить отправнымъ пунктомъ въ сужденіи о возможно широкомъ распространеніи произведеній живописи и скульптуры по лицу нашего отечества.

Наконецъ, и теоретическая пропаганда интереса къ изобразительнымъ искусствамъ являлась задачей Съѣзда: выясненіе роли прессы, публичныхъ чтеній и демонстрацій, указаніе истинныхъ принциповъ и путей для всего этого.

Съѣздъ разсчитывалъ не быть явленіемъ случайнымъ, онъ, какъ всякое органически-живое явленіе, предполагалъ повторяться время отъ времени (что дѣлаютъ всѣ до сихъ поръ получившіе осуществленіе съѣзды), онъ дѣлалъ попытку разработкой всего вышеуказаннаго подготовить себѣ прочную и плодотворную почву, если не установить, то ясно отмѣтить связь между интересами общества и судьбой нашихъ изобразительныхъ искусствъ. До сихъ поръ ни пресса, ни усилія отдѣльныхъ дѣятелей въ установленіи и укрѣпленіи этой связи почти не играли никакой роли. Тотъ уголъ, который отведенъ въ нашихъ повременныхъ изданіяхъ этимъ вопросамъ, скорѣе всего говоритъ о желаніи исполнить формальность, не пропустить ни одного современнаго явленія, чѣмъ объ истинномъ вниманіи къ этому явленію. Усилія же отдѣльныхъ разрозненныхъ дѣятелей никогда не достигаютъ достаточныхъ результатовъ.

Такимъ образомъ, очертился кругъ всѣхъ тѣхъ потребностей нашего общества и искусства, которыми вызывалась необходимость съѣзда и опредѣлялась его роль. Мы остановимся только еще на двухъ сторонахъ этого новаго въ русской общественной жизни явленія: на томъ, что этотъ первый художественный Съѣздъ въ то же время былъ и праздникъ: торжество въ честь дара П. М. и С. М. Третьяковыхъ, и на томъ, кто были дѣятелями и участниками этого Съѣзда?

Какъ душевная гигіена отдѣльнаго человѣка нуждается время отъ времени въ праздничномъ подъемѣ, въ беззавѣтномъ веселіи, такъ и гигіена общества требуетъ такихъ же праздничныхъ общественныхъ подъемовъ духа. Нужно, чтобы временами обыденность позабывалась людьми и что-то новое, бодрое, свѣжее, хотя бы и въ условномъ торжествѣ, охватывало ихъ души. Человѣчество издавна органически чувствовало это: нѣтъ народа, нѣтъ культа, который обходился бы безъ праздниковъ.

На памяти у всѣхъ, Москва пережила общественные праздники почти такого же типа, какъ и торжество художественнаго Съѣзда. То были торжества Пушкинскихъ дней въ Москвѣ. Если поводъ къ празднику на этотъ разъ и меньше, чѣмъ чествованіе памяти перваго генія нашей поэзіи, то, какъ мы уже указали, онъ вполнѣ достаточенъ.

Художественный Съѣздъ обладалъ особыми средствами для приданія своему празднику высокаго интереса со стороны красоты и изящества (двухъ важныхъ элементовъ всякаго празднества, всякаго временнаго удаленія отъ прозы и обыденности): вкусомъ и мастерствомъ художниковъ Россіи, художественнымъ образованіемъ устроителей.

Этотъ Съѣздъ былъ съѣздомъ художниковъ и любителей искусства, этотъ праздникъ былъ праздникомъ интеллигенціи, столь рѣдкимъ у насъ единеніемъ интеллигенціи.

На немъ собрались непосредственные дѣятели искусства—художники, скульпторы; призванные теоретики его научной, психологической и философской основъ: ученые, профессора, критики и писатели, и, наконецъ, любители его, собиратели, организаторы выставокъ, художественныхъ обществъ.

Вотъ почему «Третьяковскіе дни въ Москвѣ», если можно такъ выразиться, похожи на Пушкинскіе дни.

Пусть же всѣ художники и любители художествъ вспомнятъ эти дни и, быть-можетъ, пожелаютъ ихъ повторенія.

Это воспоминаніе и пожеланіе обезпечитъ въ будущемъ судьбу подобныхъ же съѣздовъ каковы бы ни были ихъ недостатки, а слѣдовательно, обезпечитъ и постоянное возрастаніе въ обществѣ интереса къ художественнымъ вопросамъ...

В. Михеевъ.